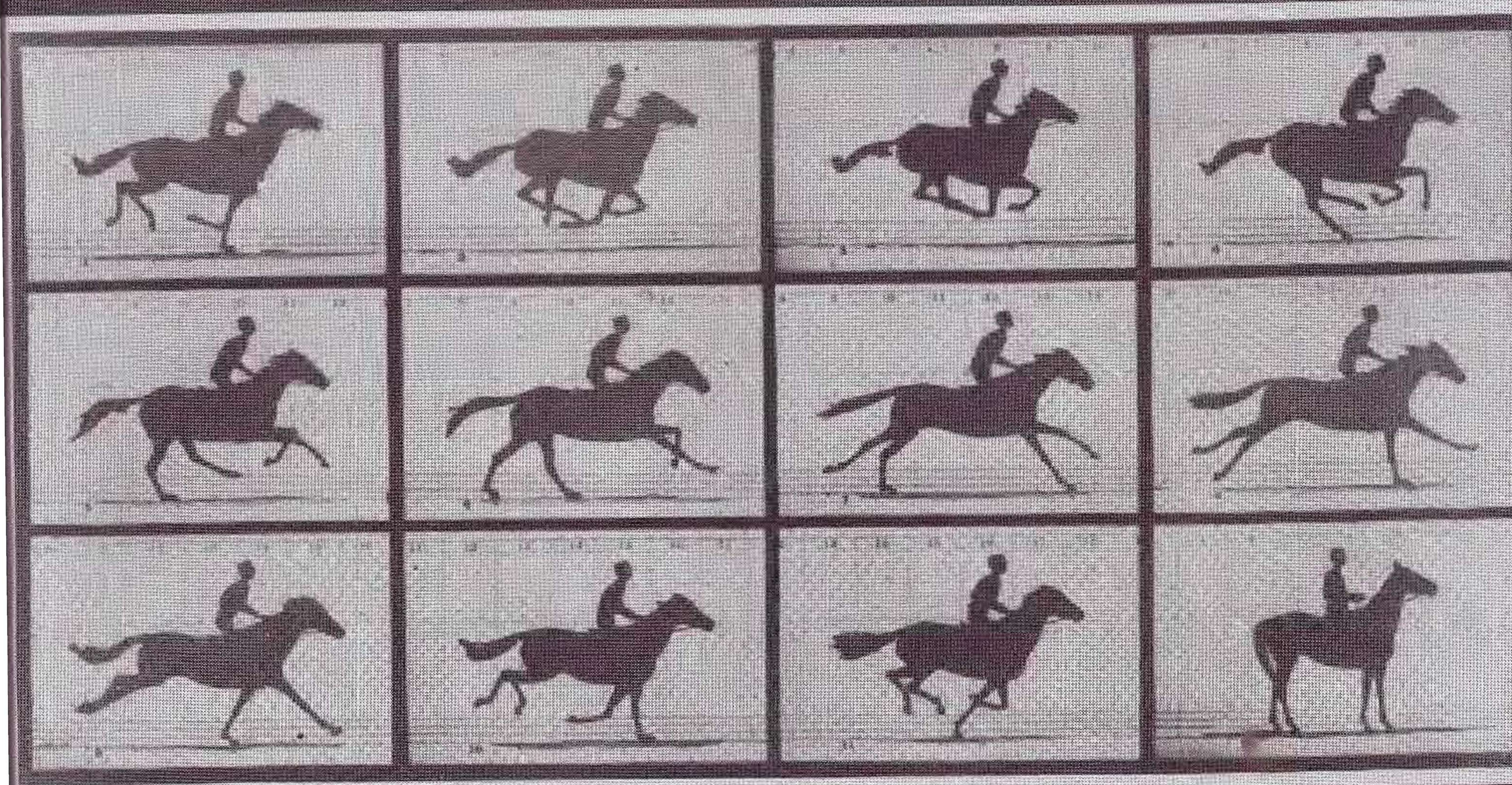


Susan Sontag

Despre  
fotografie





Publicată în 1977, *Despre fotografie* câștigă premiul *National Book Critics' Circle Award for Criticism*, devenind ulterior lucrarea best seller semnată Susan Sontag.

*Washington Post* consideră volumul „o analiză splendidă a schimbărilor pe care fotografia le-a generat în felul nostru de a privi lumea și de a ne privi pe noi înșine, în ultimii 140 de ani”.

Perspectiva critică inovatoare asupra fotografiei propusă de Susan Sontag în acest volum pune sub semnul întrebării contextele morale și estetice ale acestei forme de artă.

Descrisă de Sontag ca „o colecție de eseuri despre importanța și evoluția fotografiei”, *Despre fotografie* rămâne și astăzi unul dintre cele mai apreciate volume de gen.



SUSAN  
SONTAG

**Despre  
fotografie**





SUSAN  
SONTAG

# Despre fotografie

Traducere din limba engleză  
de Delia Zahareanu

Cu un eseu de Erwin Kessler



Redactori: Elena Marcu, Anca Lepădatu

Coperta: Adrian Păun

Fotografia de pe coperta: *The Horse in Motion* (cca 1878),  
de Eadweard Muybridge

DTP: Ofelia Coșman

Corectura: Teodora Terciu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**SONTAG, SUSAN**

**Despre fotografie** / Susan Sontag; trad.: Delia Zahareanu. —

București : Vellant, 2014

ISBN 978-973-1984-16-2

I. Zahareanu, Delia (trad.)

Titlul original: *On Photography*

Copyright © 1973, 1974, 1977 Susan Sontag

All rights reserved

© 2014 Editura Vellant

**Editura Vellant**

Splaiul Independenței 319

București, Sector 6

**www.vellant.ro**

Toate drepturile asupra versiunii în limba română  
aparțin Editurii Vellant.

ISBN 978-973-1984-16-2



*Pentru Nicole Stéphane*







*Totul a pornit de la un eseu despre anumite probleme, estetice și morale, ridicate de omniprezența imaginilor fotografiate. Însă, pe măsură ce mă gândeam mai mult la ceea ce sunt fotografiile, ele deveneau din ce în ce mai complexe și evocatoare. Așa că primul eseu a dat naștere altuia, iar acesta (spre uimirea mea), unuia nou și tot așa — o suită de eseuri despre semnificația și evoluția fotografiei —, până când am ajuns suficient de departe, încât demonstrația schițată în primul eseu, documentată și extinsă în cele care i-au urmat, să poată fi recapitulată și extinsă într-o manieră mai teoretică; și să mă pot opri.*

*Eseurile au fost publicate pentru prima dată (într-o formă ușor diferită) în The New York Review of Books și probabil că n-ar fi fost scrise niciodată dacă n-ar fi fost încurajările din partea editorilor, prietenii mei Robert Silver și Barbara Epstein, la adresa preocupărilor mele obsesive despre fotografie. Le sunt recunoscătoare lor și prietenului meu, Don Eric Levine, pentru sfaturile pline de răbdare și pentru ajutorul lor generos.*

S.S.  
Mai, 1977







# ÎN PEȘTERA LUI PLATON







Omenirea stagnează cu încăpățănare în peștera lui Platon, mulțumindu-se în continuare doar cu imaginile adevărului, un defect care datează, de altfel, din timpuri imemorabile. A fi educat prin intermediul fotografiilor nu înseamnă însă același lucru cu educația mijlocită de mai vechile imagini artizanale. Și aceasta deoarece, în jurul nostru, există mult mai multe imagini care ne solicită atenția. Inventarul a început în 1839 și de atunci aproape totul a fost fotografiat, cel puțin în aparență. Aviditatea ochiului care fotografiază schimbă termenii prizonieratului din peșteră, lumea noastră. Învățându-ne un nou cod vizual, fotografiile ne modifică și ne extind noțiunile despre ceea ce merită văzut și despre ceea ce avem dreptul să observăm. Ele alcătuiesc o gramatică și, mult mai important, o etică a privirii. În definitiv, rezultatul grandios al demersului fotografic este acela de a ne da impresia că putem îngloba întreaga lume în minte, sub forma unei antologii de imagini.

Să colecționezi fotografii înseamnă să colecționezi lumea. Filmele și programele de televiziune își răsfrâng reflexiile luminoase, strălucesc și apoi dispar. În cazul fotografiei, imaginea devine un obiect de dimensiuni convenabile, ieftin de produs, ușor de transportat, de colecționat și de depozitat. În *Carabinierii* lui Godard (1963), doi țărani greoi și obtuzi sunt ademeniți să se înroleze în Armata Regală cu promisiunea că vor putea jefui, viola,



și omorî după bunul plac sau că vor putea face orice doresc dușmanului și, firește, că se vor îmbogăți. Însă valiza cu prăzi de război pe care Michel-Ange și Ulysse o aduc triumfători acasă nevestelor după mulți ani se dovedește a fi plină doar de cărți poștale, sute de cărți poștale despre Monumente, Magazine, Mamifere, Minunile Naturii, Căi de Transport, Opere de Artă și alte comori secrete din toate colțurile lumii. Ironia lui Godard parodiază magia echivocă a imaginii fotografice. Fotografiiile sunt poate cele mai misterioase dintre obiectele care astăzi alcătuiesc și consolidează mediul pe care îl recunoaștem ca modern. Fotografiiile reprezintă experiențe imortalizate, iar aparatul foto este instrumentul ideal al conștiinței însetate de cunoaștere.

Fotografierea presupune însușirea obiectului fotografiat. Înseamnă plasarea într-o anumită relație cu lumea, relație resimțită drept cunoaștere și, astfel, drept putere. Considerat deja prima cauză a alienării, mecanismul prin care omenirea a abstractizat lumea în cuvinte tipărite este posibil să fi dat naștere acelui surplus de energie faustiană și de degradare psihică, care au dus la crearea societății moderne, anorganice. Dar tiparul pare o formă mai puțin periculoasă de diluare a lumii, de a o transforma într-un obiect mental, decât cea a imaginii fotografice care, în prezent, ne oferă cele mai multe cunoștințe despre trecut și despre orizonturile prezentului. Ceea ce se scrie despre cineva sau despre un eveniment reprezintă, de fapt, o interpretare, la fel ca declarațiile vizuale realizate manual, picturile și desenele. Imaginile fotografiate nu par declarații despre lume, ci fragmente ale ei, miniaturi de realitate pe care oricine le poate produce sau procura.

Fotografiile, reduceri la scară ale lumii, sunt, la rândul lor, reduse, mărite, reîncadrate, retușate, manipulate, falsificate. Îmbătrânesc, atinse de fragilitatea inerentă obiectelor de hârtie, dispar, devin prețioase, sunt cumpărate, vândute, reproduse. Cuprind în ele lumea și în același



timp au nevoie să fie cuprinse. Sunt lipite în albume, înrămate, așezate pe mese, agățate pe pereți, proiectate ca diapozitive. Sunt publicate de ziare și reviste, sortate alfabetic de poliție; expuse în muzee, adunate în volume de edituri.

Timp de zeci de ani, albumele au constituit modalitatea consacrată de aranjare (și, de obicei, de micșorare) a fotografiilor, garantându-le astfel longevitatea, ba chiar nemurirea — ele fiind obiecte fragile, ușor de distrus sau de rătăcit — și un public larg. Firește, cuprinsă într-un album, o fotografie este imaginea unei imagini. Dar fiind în sine un obiect tipărit, cu o suprafață netedă, își pierde mult mai puțin din calitatea originală atunci când este reprodusă într-un album, comparativ cu o pictură. Și totuși, albumul nu reprezintă cea mai potrivită formă de introducere a unui grup de fotografii în circuitul general. Ordinea în care fotografiile vor fi privite este dictată aici de ordinea paginilor, deși nimic nu obligă cititorii să o respecte și nici nu le impune un interval de timp pentru fiecare în parte. Filmul lui Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), o meditație genial orchestrată despre fotografiile de orice fel și pe orice temă, sugerează o modalitate mai subtilă și mai riguroasă de cuprindere (și de mărire) a fotografiilor. Ordinea și intervalul de timp alocat contemplării unei fotografii sunt impuse, ceea ce conferă claritate vizuală și impact emoțional. Dar fotografiile translatate în film nu mai pot fi colecționate, ca atunci când sunt reproduse în albume.

Fotografiile furnizează dovezi. Lucrurile despre care auzim, dar pe care ne este greu să le credem, par demonstrate când le vedem într-o fotografie. Una dintre funcțiile fotografiei este cea de document care incriminează. Utilizate inițial de poliția pariziană, în timpul arestărilor sângeroase ale comunarșilor din iunie 1871, fotografia a devenit un instrument de supraveghere și control al populației din



ce în ce mai mobile. O altă funcție a ei este cea demonstrativă: o fotografie este dovada indiscutabilă că un anumit lucru s-a întâmplat. Imaginea poate distorsiona realitatea, dar se presupune mereu că există, sau a existat, ceva care exact așa cum o arată imaginea. Oricare ar fi limitările (amatorismul) sau pretențiile (creativitatea) ale fiecărui fotografului, o fotografie — orice fotografie — pare să aibă o relație mai inocentă, și astfel mult mai fidelă, cu realitatea vizibilă decât alte obiecte mimetice. Timp de zeci de ani, maeștrii imaginii nobile, precum Alfred Stieglitz sau Paul Strand, în demersul de creare a unor fotografii puternice și memorabile, și-au dorit înainte de toate să surprindă insolitul. La fel procedează și posesorul unui Polaroid, pentru care fotografiile sunt o modalitate rapidă și la îndemână de luat notițe, sau amatorul înarmat cu un Brownie care creează instantanee ca suvenir ale vieții cotidiene.

Dacă o pictură sau o descriere în proză nu poate fi decât o interpretare limitat-selectivă, o fotografie poate funcționa ca o transparență limitat-selectivă. Însă, în ciuda premisei de acuratețe care conferă autoritate, seducție și interes tuturor fotografiilor, munca fotografilor nu constituie o excepție de la negocierea subtilă dintre artă și adevăr. Chiar și atunci când fotografii sunt preocupați de oglinzirea realității, sunt în continuare bântuiți de imperativele tacite ale gustului și ale conștiinței. Extraordinar de talentații membri ai proiectului fotografic Farm Security Administration, de la sfârșitul anilor '30 (printre care, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee), au făcut zeci de portrete frontale unuia dintre fermieri, până au fost mulțumiți de ceea ce au surprins pe film: expresia exactă a feței subiectului care să le confirme propriile noțiuni de sărăcie, lumină, demnitate, textură, exploatare și geometrie. Când hotărâsc cum să arate o imagine, alegând o expunere anume, fotografii impun mereu standarde subiecților. Deși, într-un fel, aparatul



foto surprinde într-adevăr realitatea, nelimitându-se la interpretarea ei, fotografiile interpretează lumea în aceeași măsură ca o pictură sau un desen. Chiar și atunci când actul de a fotografia este nediscriminatoriu, neorganizat sau depersonalizat, demersul rămâne didactic. Însăși pasivitatea — și ubicuitatea — înregistrării fotografice reprezintă „mesajul” fotografiei, agresiunea sa.

Imaginile care idealizează (precum fotografiile de modă sau cele cu animale) nu sunt mai puțin agresive decât cele care surprind cu mândrie banalul (de exemplu, portretele de grup cu clasa, naturile statice sumbre sau pozele de buletin). Utilizarea aparatului foto conține o agresiune implicită, fapt evident în anii 1840-1850 (deceniile glorioase ale fotografiei), precum și în deceniile următoare, în care tehnologia a făcut posibilă diseminarea crescândă a mentalității care privește lumea ca un set de potențiale fotografii. Chiar și pentru maeștrii timpurii, precum David Octavius Hill și Julia Margaret Cameron, care au folosit aparatul foto pentru a obține imagini picturale, scopul fotografiatului era departe de cel urmărit de pictori. De la început, fotografia și-a propus surprinderea unui număr cât mai mare de subiecte. Pictura nu a avut niciodată un scop atât de ambițios. Industrializarea ulterioară a tehnologiei aparatului fotografic nu a făcut decât să confirme promisiunea inițială inerentă a fotografiei: democratizarea tuturor experiențelor prin transpunerea lor în imagini.

Acea epocă în care procesul de fotografiere presupunea utilizarea unor mecanisme extrem de complicate și scumpe — jucării pentru cei inteligenți, bogați sau pasionați — pare foarte îndepărtată de cea a aparatelor foto de buzunar care permit oricui să facă poze. Primele aparate foto, produse în Franța și Anglia, în anii 1840 puteau fi folosite doar de inventatorii lor și de cei foarte pasionați. Deoarece nu existau fotografi profesioniști, nu puteau exista nici amatori, iar fotografierea nu avea un scop



social evident; era inutilă, adică o ocupație artistică, deși fără pretenții la statutul de artă. Numai după industrializarea sa, fotografia a devenit artă. Și pentru că industrializarea a conferit utilitate socială acțiunii fotografului, reacția împotriva acestei utilități a consolidat conștientizarea de sine a fotografiei ca artă.

Recent, fotografia a devenit o distracție aproape la fel de comună ca sexul sau dansul — ceea ce înseamnă că, la fel ca orice altă artă produsă în masă, nu este practică de majoritatea oamenilor ca artă. Este un ritual social, o cale de apărare împotriva tristeții și un instrument al puterii.

Imortalizarea realizărilor celor din familie (sau din alte cercuri de cunoscuți) este cea mai timpurie folosire populară a fotografiei. De mai mult de-un secol, fotografia de nuntă a devenit parte integrantă a ceremoniei, în aceeași măsură ca replicile. Aparatele foto fac parte din viața de familie. Un studiu sociologic efectuat în Franța a arătat că în majoritatea gospodăriilor există un aparat foto, iar în cele în care sunt copii, șansele sunt de două ori mai mari să se găsească un aparat foto decât în cele fără copii. A nu face poze copiilor, mai ales când sunt mici, e un semn de indiferență din partea părinților, în același fel în care sustragerea de la pozele de absolvire a liceului este un gest de revoltă adolescentină.

Prin fotografii, fiecare familie își construiește o cronică-portret, un fel de trusă portabilă de imagini care depune mărturie pentru legăturile membrilor ei. Contează prea puțin ce anume se fotografiază, atâta timp cât fotografiile sunt făcute și păstrate cu drag. Fotografia devine un ritual familiar exact în momentul în care, în țările industrializate din Europa și America, instituția familiei este supusă unei intervenții chirurgicale radicale. Pe măsură ce nucleul familial este separat de familia extinsă, fotografia intervine pentru a păstra și a reafirma simbolic continuitatea și extinderea vieții de familie.



Urme fantomatice, fotografiile oferă o mărturie a existenței rudelor risipite. Un album cu fotografii de familie acoperă familia extinsă în general și, deseori, este tot ce rămâne din ea.

Deși fotografiile oferă oamenilor posesia imaginară a unui trecut ireal, îi ajută în același timp să posede spațiul în care ei nu se simt în siguranță. Astfel, fotografia se dezvoltă în tandem cu una dintre activitățile tipice vieții moderne: turismul. Pentru prima dată în istorie, grupuri mari de oameni călătoresc în mod regulat în afara teritoriilor în care locuiesc, pentru scurte perioade de timp. Și pare nefiresc să călătorești fără un aparat foto. Fotografiile vor fi dovezi incontestabile ale călătoriei, vor demonstra că planurile au fost urmate, că a fost distractiv. Fotografiile documentează momentele de relaxare petrecute departe de ochii familiei, ai cercului de prieteni, ai vecinilor. Dar dependența de aparatul foto, ca dispozitiv care transformă experiența în realitate, nu dispare dacă oamenii călătoresc mai mult. A face fotografii satisface atât nevoia acumulării de către cosmopoliți a imaginilor-trofee care documentează călătoria cu barca pe Nilul Alb sau cele paisprezece zile în China, cât și pe cea a turiștilor din clasa de mijloc, care fac instantanee cu Turnul Eiffel sau cascada Niagara.

Modalitate de certificare a experienței, fotografierea este în același timp un proces de selecție, limitând experiența la căutarea celor fotogenici, convertind experiența într-o imagine, într-un suvenir. Călătoria devine un prilej de acumulare a fotografiilor. A face poze este o activitate liniștitoare, care atenuează sentimentul de dezorientare, care poate fi exacerbât de călătorie. Majoritatea turiștilor se simt obligați să privească prin obiectiv tot ceea li se pare remarcabil. Neștiind cum să reacționeze, ei fac o fotografie. Aceasta dă formă experienței: te oprești, faci o fotografie și pleci mai departe. Această metodă este cu precădere la îndemâna celor afectați de o etică foarte rigidă a muncii: germani, japonezi și americani. Folosirea aparatului foto



temperează anxietatea celor dedicați muncii, provocată de faptul că nu muncesc în vacanță, când se presupune că trebuie să se distreze. Au ceva de făcut, un surogat prietenos de muncă: pot face poze.

Cei deposezați de trecut par a fi cei mai avizi fotografi, acasă și în străinătate. Toți cei care trăiesc într-o societate industrializată sunt obligați să renunțe treptat la trecut, dar în anumite țări, precum Statele Unite sau Japonia, ruptura cu trecutul a fost extrem de traumatizantă. La începutul anilor '70, modelul turistului american necizelat din anii '50-'60, bogat și superficial, a fost înlocuit cu modelul turistului japonez gregar, proaspăt eliberat din închisoarea sa insulară de către miracolul yenului supraapreciat și înarmat de obicei cu două aparate foto.

Fotografia a devenit unul dintre principalele instrumente de trăire, oferind iluzia participării. O reclamă de o pagină înfățișează un grup restrâns de oameni, adunați laolaltă, privind în depărtare, toți cu o expresie uimită, intrigată, supărată, în afară de unul. Acesta ține un aparat foto în dreptul feței; pare sigur pe el, aproape că zâmbește. Dacă ceilalți sunt spectatori pasivi, în mod evident alarmați, aparatul foto îl transformă pe acesta într-un element activ, într-un voyeur: doar el controlează situația. Ce văd acești oameni? Nu știm. Și nici nu contează. Este un Eveniment: ceva care merită văzut și astfel fotografiat. Textul reclamei, scris cu litere albe în partea de jos a imaginii arată ca o știre ce tocmai apare dintr-un teletext, alcătuită din numai șase cuvinte: „... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA.” Speranțe năruite, întâmplări din tinerețe, războaie coloniale și sporturi de iarnă, toate sunt la fel, egalizate de aparatul foto. Fotografierea a instaurat o relație de voyeurism cronic cu lumea, care egalizează semnificațiile tuturor evenimentelor.

O fotografie nu este doar rezultatul întâlnirii dintre un eveniment și un fotograf. A fotografia este un eveniment



în sine, cu drepturi, din ce în ce mai pregnante, de a se implica, de a invada sau de a ignora ceea ce se întâmplă. Felul în care înțelegem o situație este acum articulat de intervențiile aparatului foto. Omniprezența lui sugerează că timpul constă într-o succesiune de evenimente interesante, care merită fotografiate. Ceea ce înlesnește senzația că fiecare eveniment, odată ce a început, trebuie lăsat să se desfășoare, indiferent de caracterul moral, pentru a putea genera crearea a ceva nou: o fotografie. După încheierea evenimentului, imaginea va continua să existe, conferindu-i acestuia un soi de nemurire (sau importanță) de care, în alte condiții, nu s-ar fi bucurat. În vreme ce oamenii omoară alți oameni, fotograful rămâne în spatele aparatului său, dând naștere unui mic element al unei alte lumi: lumea-imagine care va rezista mult după noi.

Fotografierea este în primul rând un act de non-intervenție. Parte din ororile surprinse de fotojurnalismul de azi, precum imaginile unui bonz care întinde mâna spre canistra cu benzină, sau cele ale unei grupări de gherilă bengaleză în momentul în care înjunghie cu baioneta un colaboraționist cu mâinile legate la spate, provin din conștientizarea faptului că, în situația în care fotograful ar avea de ales între a fotografia și a salva o viață, este foarte plauzibil ca el să aleagă fotografia. Persoana care intervine nu poate consemna; persoana care consemnează nu poate interveni. Filmul extraordinar al lui Dziga Vertov, *Omul cu camera de filmat* (1929), oferă imaginea ideală a fotografului văzut în continuă mișcare, evoluând într-o panoramă a evenimentelor disparate cu o asemenea agilitate și viteză, încât o intervenție este în afara oricărei discuții. Filmul lui Hitchcock, *În spatele ferestrei* (1954), oferă imaginea complementară: fotograful interpretat de James Stewart dezvoltă, prin intermediul aparatului său, o relație intensă cu un singur eveniment, deoarece are piciorul rupt și este ținut într-un scaun cu rotile; fiind temporar imobilizat, îi este imposibil să interacționeze cu ceea ce



vede, fapt care crește importanța fotografierii. Deși incompatibilă cu intervenția în sens fizic, utilizarea aparatului foto este totuși o formă de participare. Deși aparatul reprezintă un post de supraveghere, actul fotografierii este mai mult decât observare pasivă. Ca și voyeurismul sexual, este o modalitate — cel puțin tacită, dar adesea explicită — de a încuraja desfășurarea a ceea ce se întâmplă. A face o fotografie înseamnă a fi interesat de starea actuală a lucrurilor, păstrând neschimbat statu-quo-ul (cel puțin cât timp este necesar să iasă o fotografie „bună”), a fi complice cu ceea ce face un subiect să fie interesant, demn de a fi fotografiat — iar aici intră inclusiv, dacă este nevoie, suferința sau nefericirea unei alte persoane.

„Totdeauna m-am gândit la fotografie ca la ceva nerușinat, a fost unul dintre lucrurile care m-au atras la acest domeniu”, scria Diane Arbus, „iar când am făcut prima fotografie, m-am simțit foarte perversă”. Un fotograf profesionist poate fi considerat „nerușinat”, ca să folosim termenul pop al lui Arbus, dacă fotograful caută subiecte percepute ca fiind îndoielnice, tabu sau marginale. Dar subiectele nerușinate sunt mai greu de găsit în zilele noastre. Și ce este de fapt pervers într-o fotografie? Dacă fotografii profesioniști au deseori fantezii sexuale în spatele obiectivului, poate că perversiunea constă în faptul că aceste fantezii sunt deopotrivă plauzibile și extrem de nepotrivite. În *Blowup* (1966), Antonioni îl pune pe fotograful de modă să stăruiască obsesiv asupra trupului Verușkăi, în timp ce o fotografiază. Nerușinare, într-adevăr! De fapt, fotografierea nu este o modalitate foarte bună de exprimare a interesului sexual față de cineva. Între fotograf și subiect trebuie să existe o distanță. Aparatul foto nu violează, nici măcar nu posedă, deși poate implica, deranja, depăși limitele, distorsiona, exploata și chiar, în sensul extrem al metaforei, asasina — toate acestea fiind activități



care, spre deosebire de mișcările sexuale, pot fi orchestrate de la distanță și cu o anumită detașare.

O fantezie sexuală mult mai puternică se regăsește în filmul extraordinar al lui Michael Powell, *Peeping Tom* (1960), care nu este despre un voyeur, ci despre un psihopat care ucide femei cu o armă ascunsă în aparatul foto, în timp ce le fotografiază. Personajul nu-și atinge nici măcar o dată victimele. Nu le dorește trupurile; vrea doar prezența lor sub forma imaginilor — cele care le înregistrează ultimele clipe — pe care le proiectează acasă, pentru plăcerea sa exclusivă. Filmul se bazează pe conexiunile dintre impotență și agresiune, privirea profesionalizată și cruzime, ceea ce conduce spre fantezia centrală legată de aparatul foto. Aparatul ca falus este, cel mult, o variantă ștearsă a metaforei evidente pe care toata lumea o folosește fără jenă. Oricât de vag conștientizăm această fantezie, o folosim de fiecare dată când vorbim despre „încărcarea” și „țintirea” aparatului sau despre „tragerea” unui film.

Aparatul foto inițial era mai greu de manipulat și de încărcat decât o muschetă Brown Bess. Aparatul modern încearcă să fie o armă cu laser. Iată cum sună o reclamă:

„Yashica Electro-35 GT este aparatul de ultimă tehnologie pe care familia ta îl va adora. Poți face fotografii splendide atât ziua, cât și noaptea. Automat. Fără bătăi de cap. Trebuie doar să țintești, să focusezi și să declanșezi. Computerul încorporat și declanșatorul electronic vor face restul.”

Asemenea unei mașini, aparatul foto este descris ca o armă, cât mai automatizată posibil, gata de declanșare. Gustul publicului cere o tehnologie accesibilă, invizibilă. Producătorii au grijă să-și asigure clienții că fotografierea nu implică niciun fel de abilități sau cunoștințe specializate, că aparatul este atotștiutor și că răspunde chiar



și celei mai mici presiuni a voinței. E la fel de simplu ca răsucirea cheii în contact sau apăsarea pe trăgaci.

Asemenea armelor și mașinilor, aparatele foto sunt mașinării ale fanteziei, a căror folosire creează dependență. Dar, în ciuda extravaganțelor din limbajul obișnuit sau publicitar, ele nu sunt mortale. În hiperbola care promovează mașinile la fel ca armele, există măcar acest adevăr: cu excepția perioadelor de război, mașinile omoară mai mulți oameni decât armele. Aparatul-armă nu omoară, așa că metafora omniprezentă pare a fi o cacialma, similară fanteziei masculine de a avea o pușcă, un cuțit sau un instrument între picioare. Și totuși, actul de a fotografia este cumva agresiv. A fotografia oamenii înseamnă a-i viola, văzându-i așa cum ei nu se văd niciodată, cunoscându-i așa cum ei nu se pot cunoaște niciodată, a-i transforma în obiecte care pot fi posedate simbolic. Așa cum aparatul foto este sublimarea unei arme, fotografierea cuiva e o crimă sublimată: o crimă de la distanță, în spiritul unei epoci triste, temătoare.

În cele din urmă, oamenii vor învăța să-și exteriorizeze agresiunea mai degrabă prin intermediul aparatului foto decât prin arme, rezultatul fiind o lume și mai sufocată de imagini. Un exemplu de situație în care oamenii au trecut de la gloanțe la film este safariul fotografic care îl înlocuiește pe cel propriu-zis în Africa de Est. Vânătorii sunt acum înarmați cu aparate Hasselblad, nu cu puști Winchester. În loc să se uite prin cătare pentru a ținti, privesc prin obiectiv pentru a compune o imagine. În Londra sfârșitului de secol al XIX-lea, Samuel Butler s-a plâns că „există un fotograf în fiecare tufiș, patrulând teritoriul precum leii ce rag în căutarea prăzii”. Acum, fotografii este cel care hăituiește fiarele, prea împuținate pentru a fi omorâte. Armele s-au metamorfozat în aparate foto, în această comedie onorabilă a safariului ecologic, pentru că natura a încetat să fie ce-a fost dintotdeauna: forța în fața căreia oamenii au nevoie de protecție. Acum natura —



îmblânzită, fragilă, mortală — trebuie protejată de oameni. Când suntem speriați, tragem. Dar când suntem nostalgici, facem poze.

Trăim o epocă nostalgică, iar fotografiile promovează activ nostalgia. Fotografia este o artă elegiacă, a crepusculului. Majoritatea subiectelor fotografiate sunt, prin simplul fapt de a fi fost immortalizate, atinse de patos. Un subiect urât sau grotesc poate fi emoționant deoarece atenția fotografului i-a conferit demnitate. Un subiect frumos poate inspira tristețe pentru că s-a învechit sau pentru că nu mai există. Toate fotografiile sunt instanțe de *memento mori*. A fotografia înseamnă a participa la condiția muritoare, la vulnerabilitatea și metamorfozarea altei persoane (sau altui lucru). Prin decuparea unui moment precis și „înghețarea” lui, toate fotografiile sunt martorii trecerii imuabile a timpului.

Aparatele foto au început multiplicarea lumii în momentul în care peisajul uman a început să se transforme într-un ritm vertiginos: în vreme ce nenumărate forme de viață biologică și socială dispar într-un interval scurt de timp, un dispozitiv este capabil să înregistreze ceea ce dispăre. Parisul schimbător, cu texturile sale complexe din timpul lui Atget sau Brassai a dispărut aproape în întregime. Asemenea rudelor și prietenilor defuncți păstrați în albumul de familie, a căror prezență în fotografii ne exorcizează o parte din anxietatea și remușcarea cauzate de dispariția lor, fotografiile cartierelor acum demolate, ale zonelor rurale desfigurate și aride ne oferă o relație minimală cu trecutul.

O fotografie este în aceeași măsură o pseudo-prezență și o dovadă a absenței. Ca focul dintr-un șemineu, fotografiile, mai ales ale oamenilor, ale peisajelor îndepărtate și ale orașelor din trecutul acum dispărut, sunt stimulente ale reveriei. Sentimentul intangibilului evocabil prin fotografii hrănește în mod direct sentimentele erotice ale celor pentru care dorința este accentuată de distanță.



Fotografia iubitului, ascunsă în portofelul unei femei căsătorite, posterul unui star rock, agățat deasupra patului unui adolescent, insigna cu imaginea de campanie a unui politician prinsă la reverul hainei, instantaneele cu copii ale unui taximetrist, păstrate în parasolar, toate aceste utilizări talismanice ale fotografiei exprimă trăiri deopotrivă afective și de sorginte magică: sunt încercări de a contacta sau de a avea impact asupra unei alte realități.

Fotografiile pot încuraja dorința în cel mai direct și practic mod, atunci când cineva colecționează fotografii pentru a le folosi ca stimulent pentru masturbare. Problema este mult mai complexă atunci când fotografiile sunt folosite pentru a stimula impulsuri morale. Dorința nu are istorie, ea este trăită în toate împrejurările și contextele în imediatul său. Este stimulată de arhetipuri și, astfel, abstractă. Dar trăirile morale sunt încastrate în istorie, ale cărei personaje sunt concrete și ale cărei situații sunt întotdeauna specifice. Astfel, reguli aproape contradictorii normează folosirea fotografiei pentru trezirea dorinței și pentru trezirea conștiinței. Imaginile care mobilizează conștiința sunt legate de o anumită situație istorică. Cu cât sunt mai generale, cu atât sunt mai puțin eficiente.

O fotografie care înfățișează zone până atunci necunoscute nefericirii poate avea impact asupra opiniei publice doar dacă există un context și o atitudine propice. Imaginile fotografului Mathew Brady și ale colegilor săi despre ororile de pe câmpurile de luptă n-au reușit să-i facă pe oameni să renunțe la continuarea Războiului Civil. Fotografiile cu prizonierii scheletici, îmbrăcați în zdrențe, de la închisoarea din Andersonville au dezlănțuit opinia publică din Nord împotriva Sudului. (Efectul fotografiilor de la Andersonville a fost în parte datorat și noutății fotografiei în acea epocă.) Maturitatea politică a multor americani în perioada anilor '60 le-a permis să privească în față oroarea înfățișată de fotografiile făcute de Dorothea



Lange în 1942 populației *nisei*, de pe Coasta de Vest, când erau transportați în tabere de muncă forțată: o crimă comisă de guvern împotriva unui grup mare de cetățeni americani. Puțini dintre cei care au văzut imaginile în anii '40 ar fi putut avea o reacție atât de lipsită de echivoc; posibilitatea unei asemenea reacții a fost camuflată de consensul pro-război. Fotografiile nu pot genera o atitudine morală, dar o pot sprijini sau pot contribui la nașterea ei.

Fotografiile pot fi mai impresionante decât imaginile în mișcare, deoarece reprezintă un anumit fragment de timp, nu un interval. Televiziunea este un șir de imagini neselectate, fiecare dintre ele anulând-o pe cea anterioară. Orice fotografie este un moment privilegiat, transformat într-un obiect subțire pe care îl putem păstra și privi din nou. Fotografii precum cea de pe prima pagină a ziarelor din 1972, înfățișând un băiat din Vietnamul de Sud, gol, împrăștiat cu napalm american, în timp ce aleargă pe o autostradă cu brațele deschise spre aparatul foto, urlând de durere, au contribuit probabil mai mult la creșterea repulsiei publicului față de război decât sute de ore de violențe televizate.

Ne-ar plăcea să credem că publicul american nu ar fi susținut atât de unanim legitimarea războiului din Coreea dacă i s-ar fi pus la dispoziție mărturiile fotografice ale devastărilor din Coreea, un ecocid și un genocid care, în anumite privințe, au fost mult mai sistematice decât cele săvârșite asupra Vietnamului zece ani mai târziu. Dar această presupunere este nefondată. Publicul nu a văzut astfel de fotografii, deoarece, ideologic vorbind, nu a existat loc pentru ele. Nimeni nu s-a întors cu fotografii ale vieții de zi cu zi din Phenian, pentru a arăta că inamicul are o față umană, așa cum au făcut-o Felix Greene și Marc Ribaud cu imaginile din Hanoi. Americanii au avut acces la fotografii cu suferințele vietnamezilor (multe provenind, de altfel, din surse militare, fiind făcute pentru cu totul alte motive), deoarece jurnaliștii s-au simțit sprijiniți în



eforturile lor de a obține astfel de fotografii, evenimentul fiind definit de un număr semnificativ de oameni ca un război colonialist sălbatic. Războiul din Coreea a fost înțeles diferit, ca parte a unei confruntări drepte a Lumii Libere cu Uniunea Sovietică și China. În acest context, fotografiile înfățișând cruzimea puterii de război nelimitate a Americii ar fi fost irelevante.

Deși un eveniment a ajuns să însemne ceva demn de fotografiat, ideologia (în sensul cel mai larg) este cea care determină ce anume constituie un eveniment. Nu pot exista dovezi, fotografice sau de alt fel, ale unui eveniment până când acesta nu este denumit și descris. Iar dovezile fotografice nu pot niciodată construi — sau, mai corect, identifica — evenimente; contribuția fotografiei succede întotdeauna numirea evenimentului. Dar ceea ce determină posibilitatea de a fi afectat moral de fotografii este existența unei conștiințe politice relevante. Fără politică, fotografiile unui masacru istoric vor fi receptate cel mai probabil ca ireale sau ca o lovitură demoralizantă emoțional.

Calitatea emoțiilor, inclusiv revolta morală, pe care oamenii le pot simți atunci când privesc fotografii cu cei oprimați, exploatați, înfometați sau masacrați depinde de gradul de familiaritate cu astfel de imagini. Fotografiile lui Don McCullin cu locuitorii subnutriți din Biafra, făcute la începutul anilor '70, au avut un impact scăzut, în comparație cu cele ce imortalizaseră victimele foametei din India la începutul anilor '50, deoarece imaginile de acest fel deveniseră între timp banale; fotografiile cu familiile de tuaregi murind de foame în regiunea subsahariană, apărute în revistele de pretutindeni în 1973 au părut multora o reluare de nesuportat a unei atrocități deja cunoscute.

Fotografiile șochează doar dacă arată și ceva nou. Din nefericire, mizele cresc continuu, parțial și din cauza acestei proliferări a imaginilor cu atrocități. Primul contact al unei persoane cu inventarul fotografic al celor mai crâncene orori este o formă de revelație, prototipul revelației



moderne: o epifanie negativă. Pentru mine, a fost provocată de fotografiile de la Bergen-Belsen și Dachau, pe care le-am găsit întâmplător într-o librărie din Santa Monica, în iulie 1945. Nimic din ceea ce văzusem până atunci — în fotografii sau în viața de toate zilele — nu m-a străpuns atât de adânc, de dureros. Pot spune că viața mea este împărțită în două perioade, cea anterioară descoperirii acestor fotografii (la doisprezece ani) și cea de după, deși au trecut câțiva ani buni până am înțeles cu adevărat despre ce era vorba în ele. De ce a fost bine că le-am văzut? Erau doar fotografii ale unui eveniment despre care auzisem câte ceva și pe care nu-l puteam influența, ale unei suferințe pe care nu mi-o puteam imagina sau atenua în vreun fel. Când am privit aceste fotografii, ceva s-a rupt în mine. Depășisem o limită, nu doar cea a ororii. M-am simțit irevocabil îndurerată, rănită, dar o parte din sentimentele mele s-au călit; ceva a murit în mine; ceva încă plânge.

Să suferi e una, să trăiești cu imaginile fotografiate ale suferinței e alta, și nu presupune neapărat călirea conștiinței sau a puterii de a arăta compasiune. Ba chiar le poate corupe. Odată ce ai început să vezi astfel de imagini, intri pe panta de a vedea din ce în ce mai multe. Imaginile te încremenesc. Te anesteziază. Un eveniment privit prin intermediul fotografiilor devine în mod cert mai real decât în lipsa acestora — este suficient să ne gândim la războiul din Vietnam. (Iar pentru un contra-exemplu, să luăm Arhipelagul Gulag, de unde nu există fotografii). Dar după vizualizarea repetată a imaginilor, evenimentul ni se va părea din ce în ce mai puțin real.

Aceeași regulă este valabilă pentru cruzime și pentru pornografie. Șocul atrocităților fotografiate se diminuează după vizualizări repetate, în același fel în care surpriza și confuzia resimțite de cel care vede prima dată un film porno se estompează pe măsură ce vede mai multe. Simțul tabuului care ne provoacă indignare și suferință nu este



mai puternic decât cel al tabuului care normează definirea obscenului. Ambele au fost greu încercate în ultimii ani. Cuprinzătorul catalog fotografic al nefericirii și al nedreptății din întreaga lume ne-a oferit tuturor o oarecare familiaritate cu atrocitatea, făcând îngrozitorul să pară mai banal, prezentându-l ca pe ceva familiar, depărtat („e doar o fotografie”), inevitabil. La momentul apariției primelor fotografii din lagărele de concentrare naziste, nu era nimic banal în aceste imagini. După treizeci de ani, s-a ajuns la saturație. În ultimele decenii, fotografia „implicată” a aneantizat și a incitat conștiința în egală măsură.

Conținutul etic al unei fotografii este fragil. Cu posibila excepție a imaginilor care prezintă orori precum lagărele naziste, care au căpătat statut de repere etice, majoritatea fotografiilor nu-și păstrează încărcătura emoțională. O fotografie din 1900 care emoționa la acel moment prin subiectul ei, ne emoționează astăzi mai degrabă pentru că este în 1900. Calitățile specifice și intențiile fotografiei tind să fie înghițite de patosul generalizat al trecutului. Distanța estetică pare inserată în însăși experiența de a privi fotografiile, dacă nu imediat, atunci cu siguranță odată cu trecerea timpului. În cele din urmă, timpul transferă majoritatea fotografiilor, chiar și pe cele ale amatorilor, în zona artei.

Industrializarea fotografiei a determinat asimilarea ei rapidă în mecanismele raționale — adică, birocratice — de guvernare a societății. Nemaifiind imagini de jucărie, fotografiile au devenit parte din structura generală a mediului, repere și confirmări ale acelei abordări reduționiste a realității care este considerată îndeobște realistă. Fotografiiile au fost înregimentate în serviciul unor importante instituții de control, mai ales a familiei și a poliției, ca obiecte simbolice și, respectiv, de informare. Astfel, în inventarierea birocratică a lumii, multe documente importante



nu sunt valabile decât dacă au atașată dovada fotografică a feței respectivei persoane.

Viziunea „realistă” a lumii compatibilă cu birocrăția redefinesc cunoașterea ca sumă a tehnicilor și a informației. Fotografiile sunt apreciate pentru că oferă informație. Pentru spioni, meteorologi, anchetatori, arheologi, de exemplu, valoarea lor este inestimabilă. Dar în situațiile în care majoritatea oamenilor folosesc fotografiile, valoarea lor ca informație este similară cu cea a ficțiunii. Informația dată de fotografii devine importantă în acel moment al istoriei culturale, în care se consideră că fiecare dintre noi are dreptul la ceea ce numim „știri”. Fotografiile au fost considerate o modalitate de a oferi informații și celor mai puțin interesați de citit. Ziarul *Daily News*, de pildă, încă se definește ca „Ziarul în imagini al New Yorkului”, miza pentru o identitate populistă. La extrema cealaltă, *Le monde*, un ziar gândit și realizat pentru cititori cultivați, nu publică fotografii deloc. În acest caz se pleacă de la premisa că o fotografie n-ar face decât să ilustreze analiza conținută într-un articol.

Imaginea fotografică a dat un nou înțeles noțiunii de informație. Fotografia reprezintă o fărâmbă de spațiu și timp. Într-o lume guvernată de imagini fotografice, toate granițele („cadrele”) par arbitrare. Orice poate fi separat, decupat din întreg, printr-o abordare diferită. (Și invers, orice poate fi adăugat la altceva). Fotografia consolidează o viziune nominalistă a realității sociale înțelese ca alcătuită din mici unități aparent infinite ca număr, la fel cum infinit este numărul fotografiilor care se pot face despre un anumit subiect. Prin fotografii, lumea devine o serie de particule independente, dispartate, iar istoria, trecută și prezentă, un set de anecdote și de fapte diverse. Aparatul foto atomizează realitatea, făcând-o gestionabilă și opacă. Este o perspectivă asupra lumii care neagă conexiunile, continuitatea, dar care conferă fiecărui moment caracteristica misterului. Orice fotografie are înțelesuri



multiple; într-adevăr, să vezi în formă fotografică echivalează cu interacțiunea cu un potențial obiect de fascinație. Înțelepciunea esențială a imaginii fotografice este de a spune: „Aceasta este suprafața. Acum, gândiți-vă — sau, mai degrabă, simțiți, intuiți — ce este dincolo de ea, cum trebuie să fie acea realitate care arată așa.” Fotografiile, care în sine nu pot explica nimic, reprezintă invitații inepuizabile la deducție, speculație și fantezie.

Fotografia presupune că putem cunoaște lumea dacă o acceptăm așa cum o înregistrează aparatul foto. Ceea ce este contrar înțelegerii, care pornește de la premisa *ne-acceptării* lumii în baza felului în care arată. Toate posibilitățile înțelegerii se bazează pe capacitatea de a spune nu. Mai exact, nimeni nu înțelege nimic dintr-o fotografie. Firește, fotografiile completează spații goale existente între imaginile mentale pe care le avem despre prezent și trecut: de exemplu, imaginile lui Jacob Riis în care a surprins cartierele mizere ale New Yorkului din anii 1880 sunt foarte instructive pentru cei care nu sunt conștienți de proporțiile dickensiene ale sărăciei urbane din America de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, aparatul foto redă realitatea ascunzând mai mult decât arătând. Așa cum observa Brecht, o fotografie a uzinelor Krupp nu dezvăluie nimic despre organizație. Spre deosebire de relația de iubire, bazată pe felul în care ceva sau cineva arată, înțelegerea se bazează pe felul în care funcționează acel ceva sau cineva. Iar funcționarea se desfășoară în timp și trebuie explicată în funcție de timp. Numai ceea ce se poate nara ne poate face să înțelegem.

Limita cunoașterii fotografice a lumii este că, deși poate stimula conștiința, nu poate fi niciodată etică sau politică. Cunoașterea dobândită prin fotografii va fi mereu un tip de sentimentalism, cinic sau umanist. Va fi o cunoaștere la preț redus, un simulacru de cunoaștere, un simulacru de înțelepciune, la fel cum actul de a fotografia este un simulacru al posesiunii, un simulacru al violului.



Însăși mușenia a ceea ce este, ipotetic, inteligibil în fotografii constituie atracția și provocarea lor. Omniprezența fotografiilor are un efect incalculabil asupra sensibilității noastre etice. Adăugând unei lumi deja aglomerate lumea-duplicat a imaginilor, fotografia ne dă impresia că lumea este mai disponibilă decât în realitate.

Nevoia de a ne confirma realitatea și de a ne intensifica experiența prin intermediul fotografiilor reprezintă un consumerism estetic de care suntem toți dependenți. Societățile industriale își transformă cetățenii în toxiciomani ai imaginilor; este forma cea mai irezistibilă de poluare mentală. Tânjirea dureroasă după frumusețe, după un sfârșit al căutărilor dincolo de suprafața lucrurilor, după o mântuire și o sărbătorire a lumii ca întreg — toate aceste elemente de trăire erotică se regăsesc în plăcerea pe care ne-o oferă fotografiile. Dar totodată sunt exprimate și alte trăiri, mai puțin eliberatoare. Nu este greșit să spunem că oamenii au *mania* de a fotografia: de a transforma experiența într-un mod de a vedea. În cele din urmă, a avea o experiență echivalează cu a o fotografia, iar participarea la un eveniment public devine din ce în ce mai mult sinonimă cu contemplarea lui într-o formă fotografiată. Mallarmé, cel mai rațional dintre esteții secolului al XIX-lea, spunea că totul există în lume pentru a sfârși în paginile unei cărți. Astăzi, totul există pentru a sfârși într-o fotografie.







# AMERICA SUMBRĂ DIN FOTOGRAFII







Contemplând peisajele democratice ale culturii, Walt Whitman a încercat să vadă dincolo de diferența dintre frumusețe și urâtenie, dintre importanță și banalitate. El considera că orice discriminare a valorii, cu excepția celor mai generoase, reprezintă un gest servil sau snob. Unii dintre cei mai curajoși și deliranți profeți ai revoluției culturale americane au făcut afirmații semnificative în numele inocenței. Whitman sugera că frumusețea și urâtenia nu au constituit criterii de valoare pentru niciunul dintre cei care aveau o înțelegere suficient de cuprinzătoare a realului, a incluziunii și a vitalității experienței americane. Toate întâmplările, chiar și cele mai puțin plăcute, par incandescente în America lui Whitman, un spațiu ideal, pe care istoria l-a transformat în realitate, unde, „pe măsură ce se manifestă, faptele sunt scăldate în lumină”.

Marea Revoluție Culturală Americană anunțată în prefața primei ediții a volumului *Fire de iarbă* (1855) nu a avut loc, ceea ce a fost dezamăgitor pentru mulți, dar nu a surprins pe nimeni. Un poet genial nu poate schimba de unul sigur climatul moral. Nici chiar atunci când are la dispoziție milioane de Gărzi Roșii. Ca orice corifeu al revoluției culturale, Whitman era convins că arta a fost deja depășită și demistificată de către realitate. „Statele Unite în sine sunt cel mai mare poem”. Dar atunci când revoluția culturală nu se înlăuntrăște și cel mai mare dintre



poeme pare mai puțin important în perioada Imperiului decât în cea a Republicii, artiștii au fost singurii care au luat în serios doctrina lui Whitman despre transcendența populistă a trans-evaluării democratice despre frumusețe și urâtenie, importanță și banalitate. Departate de a fi demistificate de realitate, artele americane — cu precădere fotografia — aspiră la realizarea procesului de demistificare.

În primele decenii de existență, fotografiile trebuiau să fie imagini idealizate. Acesta este în continuare scopul celor mai mulți fotografi amatori, pentru care o fotografie frumoasă este fotografia unui subiect frumos, precum o femeie sau un apus de soare. În 1915, Edward Steichen a fotografiat o sticlă cu lapte pe o scară de incendiu, un exemplu timpuriu al unei idei complet diferite despre fotografia frumoasă. Și începând cu anii '20, profesioniștii ambițioși, ale căror lucrări sunt expuse în muzee, s-au depărtat constant de subiectele lirice, explorând în mod conștient teme simple, sordide sau chiar insipide. În ultimii zeci de ani, fotografia a reușit cumva să revizuiască percepția generală despre frumos și urât, în concordanță cu viziunea lui Whitman. Dacă (folosind cuvintele lui Whitman) „fiecare obiect singular, condiție, combinație sau proces poate exprima frumusețe”, este superficial să singularizezi unele lucruri ca fiind frumoase, iar altele nu. Dacă „tot ceea ce face și gândește o persoană este important”, devine arbitrar să consideri anumite momente din viață importante, iar majoritatea celorlalte, banale.

A fotografia înseamnă a conferi importanță. Probabil că nu există niciun subiect care să nu poată fi înfrumusețat. Mai mult, probabil că nu există nicio modalitate de a suprima tendința inerentă a tuturor fotografiilor de a conferi valoare subiectelor lor. Dar semnificația valorii poate fi modificată, așa cum s-a întâmplat în percepția contemporană asupra fotografiei, care reprezintă o parodie a crezului lui Whitman. În conacul culturii predemocratice,



cineva care este fotografiat e o celebritate. Pe câmpiile nesfârșite ale experienței americane, așa cum au fost catalogate cu pasiune de Whitman și hiperbolizate ironic de Warhol, toată lumea este o celebritate. Nu există un moment mai important decât altul; nimeni nu este mai interesant decât altcineva.

În mottoul albumului de fotografii al lui Walker Evans, publicat de Museum of Modern Art apare un pasaj din Whitman care vestește tema celei mai nobile misiuni a fotografiei americane:

Nu mă îndoiesc că grandoarea și frumusețea lumii sunt latente în cele mai mici crâmpie ale lumii. Nu mă îndoiesc că există mult mai mult în banalitate, în insecte, în persoanele vulgare, în sclavi, în pitici, buruieni, în respingerea viscerală, decât aș fi crezut...

Whitman se gândea nu că abolea astfel frumusețea, ci că o generaliza. Același lucru l-au făcut, de-a lungul a multor generații, cei mai talentați fotografi americani în căutarea polemică a banalului și a vulgarului. Dar pentru fotografii americani care au ajuns la maturitate după al Doilea Război Mondial, mandatul lui Whitman, care cerea înregistrarea integrală a candorilor extravagante ale adevăratei experiențe americane, nu mai reprezintă o opțiune. Fotografiind pitici nu obții frumusețe și măreție. Obții pitici.

Pornind de la imaginile reproduse și consacrate în prestigioasa revistă *Camera Work* pe care Alfred Stieglitz le-a publicat din 1903 până în 1917 și pe care le-a expus din 1905 până în 1917 în galeria pe care o deținea în New York, pe Fifth Avenue, nr. 291 (intitulată inițial „Mica Galerie a Foto-Secesiunii”, iar mai târziu „291”) — revista și galeria reprezentând cel mai temerar forum de judecăți în spiritul lui Whitman —, fotografia americană a trecut de la afirmare la eroziune, pentru a ajunge, în cele din urmă,



o parodie a programului lui Whitman. Figura emblematică a acestui parcurs este Walker Evans. El a fost ultimul mare fotograf care a lucrat consecvent și încrezător într-un ton derivat din umanismul euforic al lui Whitman. Evans a rezumat etapa anterioară (de exemplu, fotografiile uluitoare cu imigranți și muncitori, realizate de Lewis Hine) și a anticipat extensiv fotografia mai rece, mai dură și mai sumbră care a urmat, prin seria vizionară de fotografii ale călătorilor din metroul new yorkez, pe care Evans le-a făcut cu un aparat ascuns, între 1939 și 1941. Dar Evans s-a distanțat dramatic de modul eroic în care viziunea whitmanescă a fost promovată de Stieglitz și de discipolii săi, condescendenți față de Hine. Evans considera lucrările lui Stieglitz prea „artistice”.

Ca și Whitman, Stieglitz nu vedea nicio contradicție între a face din artă un instrument de identificare cu comunitatea și a promova artistul ca ego eroic, romantic, exprimându-se pe sine. În flamboiantul, excelentul volum de eseuri *Port of New York* (1924), Paul Rosenfeld l-a aclamat pe Stieglitz considerându-l unul dintre „marii susținători ai vieții. Nu există vreo fațetă a lumii prea casnică sau banală prin care acest om al camerelor obscure și al băilor chimice să nu se poată exprima în totalitate”. Fotografierea, și astfel reabilitarea casnicului, a banalului și a umilului este totodată un mod ingenios de expresie individuală. „Fotograful — scrie Rosenfeld despre Stieglitz — a aruncat asupra lumii materiale năvodul artistului mai departe decât oricine înaintea sa ori contemporan cu el”. Fotografia este un tip de exagerare, o acuplare eroică cu lumea materială. Ca și Hine, Evans a căutat o modalitate mai impersonală de afirmare, o reticență nobilă, o discreție lucidă. El nu a încercat să se exprime pe sine nici în imaginile arhitecturale impersonale ale fațadelor americane, nici în inventarele camerelor pe care adora să le facă, nici în portretele severe ale fermierilor din Sud, făcute la



sfârșitul anilor '30 (și publicate în albumul realizat împreună cu James Agee, *Let Us Now Praise Famous Men*).

Dar chiar și fără inflexiunea eroică, proiectul lui Evans este tributar viziunii lui Whitman, prin nivelarea discriminărilor dintre frumos și urât, dintre important și banal. Fiecare lucru sau persoană fotografiată devine o fotografie și, astfel, echivalentul moral al oricărei alte fotografii. Aparatul lui Evans a conferit aceeași frumusețe formală fațadelor caselor victoriene din Boston, la începutul anilor '30, precum și magazinelor de pe străzile principale ale orașelor din Alabama în 1936. Dar aceasta a fost o nivelare ascendentă, nu descendentă. Evans își dorea ca fotografiile sale să fie „eduate, prestigioase, transcendente”. Universul moral al anilor '30 nu mai coincide cu al nostru, prin urmare aceste epitete sunt puțin credibile astăzi. Nimeni nu se așteaptă ca fotografia să fie educată. Nimeni nu-și poate imagina cum ar putea fi prestigioasă, nimeni nu înțelege cum ar putea ceva, cu atât mai puțin o fotografie, să fie transcendent.

Whitman predica empatia, armonia în conflict, unitatea în diversitate. Poemele și prefețele scrise de el propun explicit, în repetate rânduri, călătoria amețitoare pe care o constituie comunicarea spirituală cu orice și oricine, la care se adaugă uniunea senzuală (atunci când avea loc). Această dorință de curtare a întregii lumi a dat tonul și forma poeziei sale. Poemele lui Whitman alcătuiesc o tehnologie psihică de fermecare a cititorului pe care îl transpune într-o nouă stare de a fi (un microcosmos al „noii ordini”, imaginată pentru societate); ele sunt adevărate căi de transmitere a încărcăturilor de energie, precum mantrele. Repetiția, cadența bornbastică, versurile continue, dicția agresivă se unifică într-o revărsare de revelații seculare, gândite să creeze impresia fizică de levitație în cititori, să îi ridice la înălțimile de unde se pot identifica astfel cu trecutul și cu întreaga comunitate a dorinței



americane. Dar acest mesaj de identificare cu alți americani ne este în prezent străin.

Ultimul suspin al îmbrățișării erotice whitmaniene a națiunii, însă universalizat și eliberat de toate cerințele, a fost exprimat de expoziția *Family of Man* (Familia Omului), organizată în 1955 de Edward Steichen, contemporanul lui Stieglitz și cofondatorul Foto-Secesiunii. 503 fotografii, realizate de 273 fotografi din 68 de țări au fost puse laolaltă pentru a demonstra că umanitatea e „una singură” și că ființele umane, în ciuda tuturor defectelor și a răutăților, sunt creaturi agreabile. Oamenii din fotografii reprezentau toate rasele, vârstele, clasele sociale, fizionomiile. Mulți dintre ei aveau trupuri excepțional de frumoase; alții aveau chipuri frumoase. După cum Whitman își îndemna cititorii poemelor să se identifice cu el însuși și cu întreaga Americă, Steichen și-a gândit expoziția astfel încât să permită fiecărui privitor să se identifice cu marea majoritate a celor fotografiați și, potențial cu subiectul fiecăreia dintre fotografii: cetățenii Fotografiei Mondiale.

Abia după 17 ani, în 1972, cu ocazia retrospectivei dedicate operei Diane Arbus, fotografia avea să mai atragă un public atât de numeros la Museum of Modern Art. În expoziția lui Arbus, cele 112 fotografii, toate făcute de aceeași persoană și toate la fel — adică toți cei reprezentați arătau (într-un anume sens) la fel —, creau un sentiment opus căldurii liniștitoare a materialelor lui Steichen. În locul oamenilor cu înfățișare plăcută, surprinși în diferite activități cotidiene, expoziția lui Arbus alinia diverși monștri și oameni cu anomalii — majoritatea urâți, purtând haine grotești, nepotrivite, surprinși în decoruri sărăcicioase, dezolante — care păreau că se opriseră special să pozeze și, de multe ori, să privească fix, conspirativ către public. Lucrările lui Arbus nu invită privitorii să se identifice cu acei paria și nefericiți pe care i-a fotografiat. Umanitatea nu este „una”.



Fotografiile lui Arbus transmit mesajul anti-umanist pe care oamenii de bună credință ai anilor '70 își doresc să-l audă, la fel cum, în anii '50, și-au dorit să fie consolăți și preocupați de umanismul sentimental. Între aceste două mesaje nu este o diferență atât de mare pe cât s-ar putea crede. Expoziția lui Steichen a fost optimistă, cea a lui Arbus pesimistă, dar ambele experiențe exprimă la fel de bine tendința de excludere a înțelegerii istorice a realității.

Alegerea fotografiilor lui Steichen pleacă de la premisa unei condiții sau naturi umane împărtășite de toată lumea. Dorind să arate că indivizii se nasc, lucrează și mor pretutindeni în același fel, „Familia Omului” neagă impactul determinant al istoriei, al diferențelor inerente naturale și istorice, al nedreptăților, al conflictelor. Fotografiile lui Arbus subminează politicul într-o manieră la fel de drastică, arătând o lume în care toți sunt niște străini, izolați fără speranță, imobilizați în identități și relații mecanice, infirme. Încurajările virtuozice ale antologiei fotografice alcătuite de Steichen și depresia rece a retrospectivei lui Arbus transformă atât istoria, cât și politica în instanțe irelevante. Prima o face prin universalizarea optimistă a condiției umane, cealaltă, prin atomizarea acesteia în oroare.

Cel mai frapant aspect al operei lui Arbus este faptul că fotografia pare să se fi înrolat într-una dintre cruciadele cele mai viguroase ale fotografiei, concentrându-se pe victime, pe cei năpăstuiți, însă fără a avea drept scop compasiunea căreia ar fi trebuit să-i slujească un asemenea proiect. Lucrările sale arată oameni jalnici, demni de milă și respingători, dar fără să caute un sentiment de compasiune. Din perspectiva a ceea ce s-ar putea numi abordare disociată, fotografiile au fost apreciate pentru candoarea și empatia lipsită de sentimentalism față de cei portretizați. Agresivitatea lor față de public a fost interpretată ca o realizare morală: fotografiile nu îngăduie privitorului să se distanțeze de subiect. Mai plauzibil, fotografiile lui



Arbus — îmbrățișînd abominabilul — sugerează o naivitate deopotrivă timidă și sinistră, bazată pe distanță, pe privilegiu, pe sentimentul că ceea ce privitorul este invitat să vadă este cu adevărat *un altul*. Bunuel, întrebat la un moment dat de ce face filme, a răspuns: „pentru a arăta că aceasta nu este cea mai bună dintre lumile posibile”. Arbus a făcut fotografii pentru a arăta un lucru mai simplu: există o altă lume.

Această altă lume poate fi găsită, ca de obicei, în aceasta. Programatic interesată doar de fotografierea celor care „arată ciudat”, Arbus a găsit subiecte din abundență în proximitatea sa. Balurile de travestiți și locuințele sociale mizere ale New Yorkului aveau suficiente personaje bizare. La fel, carnavalul din Maryland, unde Arbus a descoperit o perniță de ace umană, un hermafrodit cu un câine, un bărbat tatuat și un înghițitor de săbii albinos, precum și comunitățile de nudiști din New Jersey și Pennsylvania, Disneylandul și un platou de filmare hollywoodian, cu peisajele lor moarte sau false, fără oameni. Și spitalul de boli mintale, neidentificat, unde a făcut câteva dintre ultimele și cele mai tulburătoare fotografii ale sale. În plus, era viața de zi cu zi, cu nesfârșita sa ofertă de stranieți, așteptând să fie descoperite. Aparatul foto are puterea de a surprinde oamenii normali în așa fel încât îi face să arate anormali. Fotograful alege straniețea, o urmărește, o încadrează, o developează, îi dă un nume.

„Când vezi pe cineva pe stradă — scria Arbus — ceea ce observi este în primul rând defectul persoanei respective”. Insistentă similaritate a lucrărilor lui Arbus, oricât de mult s-ar depărta de subiecții-prototip, demonstrează că sensibilitatea ei, înarmată cu un aparat foto, descoperă în toți durerea, perversitatea, maladia mentală. Două fotografii înfățișează bebeluși plângînd; aceștia par dezaxați, nebuni. Asemănarea sau trăsătura comună cu altcineva constituie o sursă recurentă de nefast, conform normelor specifice privirii disociate a lui Arbus. Poate fi vorba de



două fete (nefiind surori) care poartă impermeabile identice, pe care Arbus le-a fotografiat în Central Park. Sau gemenii și tripleții care apar în câteva imagini. Multe fotografii par să arate, cu o mirare opresivă, faptul că doi oameni formează un cuplu straniu și că orice cuplu este bizar: heterosexual sau gay, negru sau alb, într-un azil sau într-un liceu. Oamenii arată excentric pentru că nu au haine, precum nudiștii. Sau tocmai pentru că au, cum este cazul chelneriței din tabăra de nudiști, care poartă un șorț. Orice subiect fotografiat de Arbus este straniu: un băiat pregătit să participe la o paradă de susținere a războiului, având pe cap pălăriuța de paie și în piept insigna cu „Bombardați Hanoi”, regele și regina unui bal dansant al vârstnicilor, un cuplu urban, pe la treizeci de ani, lenevind în șezlonguri pe o peluză, o văduvă singură, în dormitorul său ticsit. În fotografia intitulată *Un uriaș evreu acasă, cu părinții lui în Bronx, NY, 1970*, părinții arată ca niște pitici, la fel de disproporționați ca și fiul lor enorm, aplecat deasupra lor, sub tavanul coborât al sufrageriei.

Forța fotografiilor lui Arbus își are originea în contrastul dintre subiectele dureroase înfățișate și calmul, atenția obiectivă, cu care sunt privite. Această calitate a atenției — caracteristică deopotrivă fotografului și celui portretizat vizavi de actul fotografierii — este factorul care creează scena morală a portretelor directe și contemplative realizate de Arbus. Departe de a-i spiona pe cei monstruoși sau marginalizați pentru a-i surprinde într-un moment de neatenție, ea s-a apropiat de ei, a devenit cunoscuta lor, i-a încurajat, astfel încât i-au pozat la fel de calm și imperturbabil ca somitățile victoriene în timpul unui portret de studio făcut de Julia Margaret Cameron. O mare parte a misterului fotografiilor lui Arbus constă în ceea ce sugerează despre felul în care cei fotografiați s-au simțit după ce au acceptat să fie immortalizați. Oare ei se văd pe sine așa? se poate întreba privitorul. Oare ei știu cât de grotesc arată? Răspunsul pare a fi nu.



Subiectul fotografiilor lui Arbus este, ca să împrumutăm formularea maiestuoasă a lui Hegel, cel al „conștiinței nefericite”. Dar majoritatea personajelor din marele spectacol burlesc al lui Arbus nu par a fi conștiente că sunt urâte. Cei fotografiați de ea sunt vag sau deloc conștienți de durerea sau urâtenia lor. Acest fapt limitează drastic tipul de orori pe care ar fi fost interesată să le fotografieze. Sunt excluși cei care știu că suferă, precum victimele unor accidente, ale războiului, ale foametei sau ale persecuțiilor politice. Arbus n-ar fi fotografiat niciodată accidente, evenimente neașteptate. S-a specializat în catastrofe personale care se derulau cu încetinitorul, în majoritatea cazurilor chiar de la nașterea celui sau celei care servea drept subiect.

Deși cei mai mulți privitori sunt gata să-și imagineze că acești oameni, cetățeni ai subteranelor sexuale sau malformați genetic, sunt nefericiți, puține imagini înfățișează suferința emoțională. Fotografiile acestor persoane stranii nu pun accentul pe durere, ci mai degrabă pe autonomia și detașarea lor. Bărbații travestiți, surprinși în cabinele de machiaj, piticul mexican în camera de hotel din Manhattan, piticii ruși într-un living de pe 100th Street și toți ceilalți asemenea lor sunt imortalizați de cele mai multe ori veseli, acceptându-se așa cum sunt. Durerea este mai ușor lizibilă în portretele celor normali: cuplul în vârstă certându-se, pe o bancă din parc, barmanița din New Orleans la ea acasă, cu un câțel de jucărie, băiatul din Central Park, cu mâna încleștată pe o grenadă de jucărie.

Brassaï i-a denunțat pe fotografii care încearcă să-și surprindă subiectul într-o clipă de neatenție, convinși în mod eronat că astfel vor putea surprinde ceva aparte<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> De fapt, nu este vorba de o eroare. Există ceva pe chipurile oamenilor atunci când nu știu că sunt observați, acel ceva neapărând niciodată atunci când sunt conștienți că sunt observați. Dacă n-am cunoaște felul în care Walker Evans a făcut fotografiile sale în metrou



În lumea colonizată de Arbus, subiectele se arată pe sine constant. Nu există un moment decisiv. Perspectiva lui Arbus, și anume că dezvăluirea sinelui reprezintă un proces continuu și constant, este un alt mod de susținere a imperativului formulat de Whitman: tratarea tuturor momentelor ca fiind la fel de importante. Ca și Brassai, Arbus și-a dorit ca personajele sale să fie pe deplin conștiente de actul la care participă. În loc să încerce să-și convingă subiecții să adopte o poziție naturală ori tipică, îi încurajează să fie bizari, să pozeze. (Astfel, dezvăluirea sinelui se confundă cu ceea ce este straniu, bizar, tarat.) Stând în picioare sau așezați ceremonios, par imagini ale lor înșiși.

În majoritatea fotografiilor lui Arbus subiecții privesc direct în obiectiv. Acest fapt îi face să pară și mai bizari, aproape dezaxați. Să comparăm fotografia lui Lartigue, din 1912, a unei femei cu pălărie cu pene și vâl (*Curse la Nisa*) cu fotografia lui Arbus *Femeie cu vâl pe Fifth Avenue, NYC, 1968*. În afară de tipica urâțenie a subiectelor lui Arbus (subiectul lui Lartigue e la fel de tipic de frumos), ceea ce conferă stranie femeii lui Arbus este neconștientizarea curajoasă a pozei sale. Dacă femeia lui Lartigue s-ar uita în spate, ar părea aproape la fel de stranie.

În retorica normală a portretului fotografic, poza frontală este sinonimă cu solemnitatea, sinceritatea, dezvăluirea esenței subiectului. De aceea, abordarea frontală pare potrivită pentru fotografiile de ceremonii (precum nunțile sau absolvirile), dar mai puțin potrivită pentru cele folosite în afișele electorale de mari dimensiuni. (Pentru politicieni, vederea semi-profil e mult mai des

---

(călătorind cu trenurile subterane prin New York sute de ore, cu obiectivul aparatului său focusând printre doi nasturi ai hainei), ar fi clar din imaginile pe care le-a luat cu pasagerii așezați pe scaune, de aproape și frontal, că aceștia nu știau că sunt fotografiați; expresiile lor sunt personale, diferite de cele pe care le-ar afișa în fața unui aparat foto.



întâlnită: o privire pătrunzătoare care mai degrabă se înalță decât înfruntă, sugerând, în locul relației cu privitorul, cu prezentul, o relație mai nobilă, abstractă, cu viitorul.) Folosirea pozei frontale la Arbus este șocantă deoarece subiecții sunt de obicei oameni la care nimeni nu s-ar fi așteptat să se lase atât de prietenos și de ingenuu fotografiati. Astfel, în fotografiile lui Arbus, frontalitatea implică cooperarea entuziastă a subiecților. Pentru a-i convinge să pozeze, fotograful a trebuit să le câștige încrederea, să se „împrietenească” cu ei.

Poate cea mai înspăimântătoare scenă din filmul lui Tod Browning *Freaks* (1932) este cea a petrecerii de nuntă, în timpul căreia oligofreni, femei cu barbă, gemeni siamezi și oameni fără membre își cântă acceptarea față de malefica și normal proporționata fizic Cleopatra, care tocmai s-a căsătorit cu credulul erou pitic. „Una de-a noastră! Una de-a noastră! Una de-a noastră!” scandează ei, în vreme ce o cupă este trecută din mână în mână pentru a fi în cele din urmă oferită de către un pitic exuberant miresei ameteite. Arbus a avut probabil o perspectivă un pic prea simplificată asupra șarmului, ipocriziei și a jenei de a fraterniza cu cei diferiți. După euforia descoperirii, urma încântarea de a le fi câștigat încrederea, de a nu se teme de ei, de a-și fi stăpânit aversiunea. Fotografierea celor stranii „îmi aducea o încântare teribilă”, explică Arbus. „Îi adoram.”

Fotografiile Dianei Arbus erau deja faimoase în rândurile amatorilor de fotografie în momentul sinuciderii ei, în 1971. Dar, ca și în cazul Sylviei Plath, interesul pe care l-au generat lucrările sale după moarte se plasează la un nivel apoteotic. Gestul sinuciderii sale pare a constitui garanția că operele sale sunt sincere, nu voyeuriste, pline de compasiune, nu reci. Actul sinuciderii pare să accentueze impactul devastator al imaginilor, ca și când ar fi



demonstrat că fotografiile au fost într-adevăr periculoase pentru ea.

Ea însăși a sugerat această posibilitate. „Totul este superb, îți taie răsuflarea. Mă târăsc înainte, ca în filmele de război.” Deși fotografia reprezintă, în mod normal, privirea omnipotentă de la distanță, există o situație în care oamenii mor pentru că fac poze: atunci când fotografiază alți oameni omorându-se unii pe alții. Numai fotografia de război combină voyeurismul cu pericolul. Fotografii de pe front nu pot evita participarea la activitatea mortală pe care o immortalizează. Poartă chiar și uniforme militare, deși fără trese cu grad. Ca să descoperi (prin fotografie) că viața este „realmente o melodramă”, ca să vezi aparatul ca pe o armă agresivă, trebuie să te afli în prezența victimelor. „Sunt sigură că există limite”, scria ea. „Numai Dumnezeu știe, când trupele încep să avanseze spre tine, te apropii de sentimentul acela cumplit când știi că poți fi ucis într-o clipă.” Privite retrospectiv, cuvintele lui Arbus descriu o moarte combativă: încălcând anumite limite, a căzut pradă unei ambuscade psihice, victimă a propriei sale candori și curiozități.

În vechiul mit a artistului, oricine are curajul să petreacă un anotimp în infern riscă să nu mai iasă viu de acolo sau să se întoarcă vătămat psihic. Avangardismul eroic al literaturii franceze în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX furnizează un panteon memorabil de artiști care nu reușesc să supraviețuiască acestei călătorii în infern. Totuși, există o mare diferență între activitatea unui fotograf, întotdeauna asumată, și activitatea unui scriitor, care poate să nu fie. Unul are dreptul sau se simte obligat să dea o voce propriilor sale suferințe care oricum reprezintă proprietatea sa. Celălalt se oferă voluntar pentru a căuta durerea celorlalți.

Astfel, cel mai tulburător lucru legat de fotografiile lui Arbus nu este subiectul lor, ci impresia cumulativă a conștiinței fotografului: ceea ce este expus reprezintă



chiar viziunea personală, un act voluntar. Arbus nu a fost o poetă care și-a contemplat străfundurile pentru a relata propria durere, ci o fotografă care s-a aventurat în lume pentru a *aduna* imagini dureroase. Iar pentru durerea mai degrabă căutată decât trăită există o explicație mai puțin evidentă. Potrivit lui Reich, gustul masochistului pentru durere nu rezidă în iubirea pentru durere, ci în speranța că prin durere își va provoca o senzație puternică. Cei afectați de letargie emoțională ori senzorială preferă durerea lipsei oricărui sentiment. Dar mai există o explicație pentru căutarea durerii, diametral opusă celei susținute de Reich, dar la rândul ei pertinentă: încercarea de a simți nu mai mult, ci mai puțin.

Chiar dacă simplul fapt de a privi fotografiile lui Arbus este fără îndoială chinuitor, ele sunt reprezentative pentru tipul de artă popular astăzi în cercurile urbane sofisticate: arta ca test asumat al propriei durități. Fotografiile ei constituie un prilej de a demonstra că ororile vieții pot fi înfruntate fără mofturi. La un moment dat, fotografia a trebuit să-și spună: „Bun, sunt în stare să accept asta!”; privitorul este invitat să facă aceeași declarație.

Opera lui Arbus este un bun exemplu pentru tendința dominantă în arta înaltă din țările capitaliste: suprimarea, sau cel puțin reducerea sensibilității morale sau senzoriale. O bună parte din arta modernă s-a dedicat coborârii pragului a ceea ce este considerat groaznic. Obișnuindu-ne cu ceea ce înainte nu puteam suporta să auzim sau să vedem, pentru că era prea șocant, dureros, jenant, arta schimbă etica, acel corpus de obiceiuri psihice și sancțiuni publice care trasează hotarul fragil între ceea ce este sau nu spontan și emoțional intolerabil. Reprimarea treptată a acestor sensibilități ne aduce într-adevăr mai aproape de un adevăr mai degrabă formal, cel al arbitrariului tabuurilor construite de artă și de moravuri. Dar capacitatea noastră de a digera acest grotesc crescând al imaginilor (statice sau în mișcare) sau al textelor are un preț drastic.



Pe termen lung, procesul funcționează nu ca o eliberare, ci ca o diminuare a sinelui: o pseudo-familiaritate cu oroarea accentuează alienarea, determinând incapacitatea de reacție în viața reală. Ceea ce se întâmplă astăzi cu emoțiile celor care au primul contact cu un film porno sau cu atrocitățile prezentate la emisiunile de știri TV nu este foarte diferit de ceea ce se întâmplă când privesc pentru prima oară fotografiile lui Arbus.

Fotografiile sugerează că un răspuns empatic ar fi irelevant. Scopul este nu să ne supărăm, ci să fim capabili de a privi oroarea cu sânge rece. Dar această privire, care nu este (în primul rând) empatică, reprezintă un construct etic modern aparte: nu rece, în mod cert nu cinic, ci pur și simplu (sau fals) naiv. Realității dureroase, coșmarești Arbus i-a aplicat epitete precum „minunată”, „incredibilă”, „fantastică”, „senzațională”, mirarea copilărească a mentalității pop. Aparatul foto — conform imaginii ei intenționat naive despre misiunea fotografului — este un dispozitiv care capturează totul, care seduce personajele făcându-le să-și destăinuie secretele, care îmbogățește experiența. Fotografiera oamenilor, conform lui Arbus, este în mod necesar „crudă”, „răutăcioasă”. Important este să nu clipești.

„Fotografia a constituit permisiunea de a merge oriunde am vrut și de a face ceea ce am vrut să fac”, scria Arbus. Aparatul foto devine astfel un fel de pașaport care anulează limitele morale și inhibițiile sociale, eliberând fotograful de orice responsabilitate față de cei fotografiați. Esența fotografierii oamenilor este non-intervenția în viața lor, strict vizitarea lor. Fotograful este un superturist, o extensie a antropologului, vizitând băștinașii și revenind cu descrieri ale activităților exotice și ale obiectelor lor stranii. Fotograful încearcă în permanență să colonizeze experiențe noi sau să găsească modalități inedite de a privi subiecte familiare — să lupte împotriva plictiselii. Căci plictiseala este doar reversul fascinației: amândouă sunt situații externe, mai degrabă decât interne și una duce la



cealaltă. „Chinezii au o teorie, conform căreia prin plictiseală treci spre la fascinație“, nota Arbus. Fotografiind o lume subterană îngrozitoare (și o lume de suprafață pustie, din plastic), Arbus nu a avut nici cea mai mică intenție să intre în miezul ororii trăite de localnicii acestor lumi. Ei trebuie să rămână exotici și, astfel, „extraordinari“. Privirea ei este mereu exterioară.

„Sunt foarte puțin interesată de fotografierea oamenilor cunoscuți sau a subiectelor cunoscute“, scria Arbus. „Mă fascinează doar atunci când abia dacă am auzit de ei.“ Oricât de fascinată ar fi fost de infirmitate și de urâtenie, Arbus nu ar fi fotografiat vreodată copii cu deformații congenitale cauzate de Thalidomid sau victime ale napalmului — orori publice, diformități cu asocieri etice sau emoționale. Arbus nu era interesată de jurnalismul etic. Își alegea subiecte despre care credea că puteau fi găsite în jur, fără nicio valoare atașată. Subiectele alese de ea sunt anistorice, patologie individuală mai degrabă decât colectivă, vieți mai degrabă secrete decât publice.

Pentru Arbus, aparatul fotografiază necunoscutul. Dar necunoscut pentru cine? Necunoscut pentru cineva protejat, educat pentru a avea reacții morale și prudente. Ca și Nathanael West, un alt artist fascinat de cei diformi și mutilați, Arbus provenea dintr-o familie evreiască înstărită, educată, obsedată de normalitate psihică, susceptibilă de indignare, pentru care opțiunile minorității sexuale se aflau mult sub pragul de conștientizare, iar riscurile erau disprețuite ca fiind o nebunie tipică pentru non-evrei (*goyish*). „Unul dintre lucrurile care m-au făcut să sufăr când eram copil — scria Arbus — a fost faptul că nu am trăit momente grele. Eram închisă într-un spațiu al irealității... iar sentimentul că eram imună, oricât de ridicol ar părea, îl resimțeam ca dureros.“ Experimentând insatisfacții oarecum similare, West s-a angajat în 1927 ca recepționar pe timp de noapte într-un hotel mizer din



Manhattan. Felul lui Arbus de a-și obține experiențe și, astfel, de a înțelege realitatea, a fost aparatul foto. Prin „experiențe”, trebuie înțelese nu „greutățile materiale”, ci „dificultăți psihologice”, șocul imersiunii în experiențe care nu pot fi înfrumusețate, întâlnirea cu ele fiind tabu, perversă, malefică.

Interesul lui Arbus pentru cei diferiți exprimă o dorință de violare a propriei inocențe, de subminare a raportării la sine ca persoană privilegiată, de a se elibera de frustrarea de a se simți mereu în siguranță. În afară de West, în anii '30 sunt puține exemple pentru acest tip de suferință: mai răspândit e tipul de sensibilitate aparținând unei persoane cultivate, de clasă mijlocie care ajunge la maturitate în intervalul 1945-1955, sensibilitate care avea să înflorească exact în anii '60.

Deceniul celor mai importante lucrări ale lui Arbus coincide și se identifică cu anii '60, deceniul în care cei diferiți și-au făcut intrarea în spațiul public și au devenit un subiect artistic legitimat și sigur. Ceea ce era tratat cu spaimă în anii '30 — ca în *Miss Lonely-hearts* și *The Day of the Locust* — devine în anii '60 tratat cu indiferență sau cu entuziasm (în filmele lui Fellini, Arrabal, Jodorowsky, în benzi desenate sau spectacole rock). La începutul anilor '60, înfloritorul Freak Show (Spectacol de ciudățenii) din Coney Island a fost scos în afara legii, făcându-se presiuni pentru distrugerea acestui teritoriu al travestiților și al prostituatelor din Times Square și acoperirea lui cu zgârie-nori. Pe măsură ce sunt evacuați din aceste zone clar delimitare — din care sunt izgoniți pe motiv de obscenitate, comportament indecent în public sau doar pentru că nu erau profitabili — locuitorii subteranelor deviate se infiltrează din ce în ce mai mult în conștiință ca subiecte de artă, dobândind un fel de legitimitate difuză și proximitate metaforică, care îi distanțează și mai mult.

Cine ar fi putut să le aprecieze mai mult autenticitatea decât cineva precum Diane Arbus, de profesie fotograf de



modă, fabricant al minciunii cosmetice care maschează defectele ingrate date de naștere, clasă și aspect fizic. Dar, spre deosebire de Warhol, care a lucrat mulți ani ca artist comercial, Arbus nu și-a bazat opera artistică pe promovarea și ironizarea esteticii eleganței, care îi era atât de familiară, ci i-a întors spatele în totalitate. Lucrările lui Arbus sunt reacționare: reacționare față de înfrumusețare, față de conformism. Era felul său de a spune „la dracu’ cu *Vogue!*”, „la dracu’ cu moda!”, „la dracu’ cu tot ce e drăguț!”. Această provocare îmbracă două forme nu pe deplin compatibile. Una este revolta împotriva sensibilității morale hiperdezvoltate a evreilor. Cealaltă revoltă, în sine extrem de moralistă, este împotriva lumii succesului. Subversiunea moralistului promovează viața ca eșec, antidot al vieții ca succes. Subversiunea estetului, pe care anii ’60 și-au însușit-o pe deplin, promovează viața ca spectacol al groazei, ca antidot al vieții ca plictis.

Cea mai mare parte a operei lui Arbus se plasează în limitele esteticii lui Warhol, definindu-se în relație cu polii gemeni ai plictiselii și ai diferitului; dar nu poartă amprenta aceluiași stil. Arbus nu a avut nici narcisismul lui Warhol și geniul lui pentru publicitate, nici tactul auto-protector față de monstruos, nici sentimentalismul lui. Este puțin probabil ca Warhol, care provenea dintr-o familie aparținând clasei muncitoare, să fi avut trăiri echivoce cu privire la felul în care succesul îi afecta pe copiii provenind din familii evreiești din clasa de mijloc, în anii ’60. Pentru cineva care fusese crescut în ritul catolic, precum Warhol (și ca aproape toți ceilalți din grupul lui), fascinația pentru malefic apare într-un mod mult mai autentic decât pentru cineva de sorginte evreiască. În comparație cu Warhol, Arbus pare extrem de vulnerabilă, inocentă și, cu siguranță, mult mai pesimistă. Viziunea sa dantescă asupra orașului (și a suburbiilor) nu are ironii ascunse. Deși multe dintre temele lui Arbus se regăsesc într-un film ca *Chelsea Girls* (1966), regizat de Warhol, fotografiile



sale nu se joacă niciodată cu oroarea ca să provoace râsul. Ele nu favorizează ridiculizarea și nici vreo posibilitate de a-i prezenta pe cei diferiți ca ființe ce pot fi îndrăgite, așa cum o fac filmele lui Warhol sau ale lui Paul Morrissey. Pentru Arbus, clasa celor diferiți și clasa de mijloc americană sunt deopotrivă exotice: un băiat care participă la o paradă pro-război și o casnică din Levittown îi sunt la fel de străini ca un pitic sau un travestit; suburbiile clasei de mijloc sunt la fel de îndepărtate ca Times Square, azilurile de nebuni și barurile de homosexuali. Lucrările lui Arbus exprimă fronda împotriva a tot ceea ce este public (așa cum a fost resimțit de ea), convențional, sigur, liniștitor — și plictisitor —, favorizând în schimb tot ceea ce ține de privat, ascuns, urât, periculos și fascinant. Aceste contraste par acum aproape demodate. Ceea ce este acceptat, sigur nu mai monopolizează imaginarul public. Ceea ce este diferit nu mai face obiectul zonei private, dificil de accesat. Oameni bizari, cu diferite orientări sexuale, expresivi la nivel emoțional, pot fi văzuți zilnic în ziare, la televizor sau în metrouri. Omul hobbesian colindă străzile la vedere, cu sclipici în păr.

Sofisticată la modul modernist familiar, alegând ciudățenia, naivitatea, sinceritatea în locul eleganței și artificialității caracteristice pentru arta înaltă sau comerțul la nivel înalt, Arbus a declarat că fotografii de care s-a simțit realmente apropiată a fost Weegee, ale cărui brutale imagini cu infracțiuni și victime ale accidentelor erau o prezență constantă în tabloidele anilor '40. Fotografiile lui Weegee sunt, într-adevăr, tulburătoare, sensibilitatea lui este urbană, dar asemănările dintre lucrările sale și cele ale lui Arbus se oprește aici. Oricât de avidă ar fi fost în încercarea de a nu-și asuma elementele standard ale sofisticării fotografice, precum compoziția, lui Arbus nu-i lipsea sofisticarea. Și nu există nimic jurnalistic în motivațiile sale pentru a obține imagini. Ceea ce poate părea



jurnalistic, chiar senzațional în fotografiile lui Arbus, le plasează mai degrabă în tradiția artei suprarealiste — apetența pentru grotesc, pretinsa inocența referitoare la subiecte, pretenția că toate subiectele sunt *objets trouvés*.

„N-aș alege niciodată un subiect doar din prisma a ceea ce înseamnă pentru mine atunci când mă gândesc la el”, scria Arbus, fidelă mistificării suprarealiste. Se pleacă de la premisa că privitorii nu-i vor judeca pe cei fotografiați. Dar, firește, cu toții o facem. Și chiar selecție subiectelor lui Arbus constituie în sine o judecată de valoare. Brassai, care a fotografiat oameni ca cei de care era Arbus interesată — a se vedea, în acest sens, *La Mome Bijou*, din 1932 — a realizat de asemenea peisaje urbane delicate, portrete ale unor artiști faimoși. *Instituție de boli psihiatrice, New Jersey, 1924*, a lui Lewis Hine, ar putea fi o fotografie din perioada târzie a lui Arbus (exceptând faptul că cei doi copii suferind de mongolism, surprinși pe o peluză, sunt fotografiați din profil, nu frontal); portretele celor de pe străzile din Chicago, pe care Walker Evans le-a făcut în 1946, reprezintă și ele material tipic pentru Arbus, la fel cum sunt și anumite fotografii ale lui Robert Frank. Diferența rezidă în celelalte subiecte, emoții pe care Hine, Brassai, Evans și Frank le-au fotografiat. Arbus este un *auteur* în cel mai restrictiv sens, un caz la fel de singular în istoria fotografiei cum este pentru istoria picturii moderne europene Giorgio Morandi, care a petrecut jumătate de secol pictând naturi moarte cu sticle. Spre deosebire de cei mai ambițioși fotografi, ea nu marșează pe importanța subiectului. Dimpotrivă, toate subiectele sale sunt echivalente. Și a pune semnul echivalenței între ciudați, nebuni, cupluri suburbane și nudiști constituie în sine o judecată de valoare extrem de puternică, în complicitate cu atitudinea politică recognoscibilă, împărtășită de numeroși americani educați, cu o orientare liberală de stânga. Cei care apar în fotografiile lui Arbus sunt toți membrii uneia și aceleiași familii, locuitori ai aceluiași sat. Dar se



întâmplă că acest sat este chiar America. În loc să dezvăluie identitatea lucrurilor diferite (conform viziunii democratice a lui Whitman), toată lumea arată la fel.

După speranțele optimiste pentru America, a urmat o experiență amară, tristă. Există o anumită melancolie în proiectul fotografic american. Dar melancolia era deja latentă în perioada de apogeu a proiectului whitmanian, reprezentat de Stieglitz și cercul său de la Photo-Secession. Stieglitz, care își făcuse un țel din mântuirea lumii prin aparatul foto, era încă șocat de civilizația materială modernă. Felul în care a fotografiat New Yorkul anilor 1910 este aproape quijotesco: aparatul/lance împotriva zgârie-norilor/mori de vânt. Paul Rosenfeld descrie eforturile lui Stieglitz ca pe o „declarație perpetuă”. Apetitul whitmanian a luat o turnură pioasă: fotografii privește de sus realitatea. Este nevoie de un aparat foto pentru a scoate în evidență formele individuale în „această opacitate plicticoasă și miraculoasă numită Statele Unite”.

Evident, o misiune atât de măcinată de suspiciune asupra Americii — chiar și în momentele cele mai optimiste — avea să dispară, America de după Primul Război Mondial dedicându-se cu entuziasm marilor afaceri și consumismului. Fotografii cu un ego și o charismă mai mici decât cele ale lui Stieglitz au abandonat pe rând lupta. Ar fi putut continua să pună în practică stenografia vizuală atomistă inspirată de Whitman. Dar în lipsa puterilor delirante de sinteză ale lui Whitman, ceea ce au documentat ei a fost discontinuitatea, degradarea, singurătatea, lăcomia și sterilitatea. Stieglitz, folosind fotografia pentru a contesta civilizația materialistă, a fost, așa cum îl descrie Rosenfeld, „omul care a crezut că există o Americă spirituală, că America nu este cimitirul Occidentului”. Intenția implicită a lui Frank, a lui Arbus și a multora dintre contemporanii și urmașii lor, este de a arăta că America este cimitirul Occidentului.



Din momentul în care fotografia s-a eliberat de viziunea lui Whitman — de când a încetat să creadă că fotografiile pot aspira la un statut educat, autoritar, transcendent — tot ceea ce este mai bun în fotografia americană (și în cultura americană) și-a găsit consolare în suprarealism, iar America a fost descoperită ca țara eminentemente suprarealistă. Evident, ar fi simplist să spunem că America este doar un circ cu ciudățenii, o pustietate — pesimismul ieftin, tipic reducerii realului la suprareal. Dar apetența americană pentru miturile izbăvirii și ale damnării rămâne unul dintre cele mai energice și seducătoare aspecte ale culturii noastre naționale. Ce ne rămâne de pe urma visului compromis al lui Whitman despre revoluția culturală sunt doar fantome de hârtie și un program ingenios de disperare al ochiului bine exersat.



# OBIECTELE MELANCOLIEI







Fotografia are ingrata reputație de a fi cea mai realistă și, astfel, cea mai facilă dintre artele mimetice. De fapt, este singura artă care a reușit să continue amenințările grandioase, vechi de un secol, ale invaziei suprarealiste asupra sensibilității moderne, în timp ce majoritatea celorlalți candidați consacrați au ieșit din cursă.

Pictura a fost dezavantajată de la bun început de statutul său de artă plastică, în care fiecare obiect este unic, realizat manual, la care se adaugă excepționala virtuozitate tehnică a pictorilor suprarealiști, care rareori își imaginau pânza ca fiind altceva decât un mediu figurativ. Picturile lor arată elegant calculate, infatuate de bine lucrate, lipsite de dialectică. Au păstrat o distanță prudentă față de principiul contestabil al suprarealismului care cerea ocultarea limitelor dintre artă și așa-numita viață, dintre obiecte și evenimente, dintre neintenționat și intenționat, dintre profesioniști și amatori, nobil și strident, meșteșug și întâmplare fericită. Rezultatul a fost că suprarealismul în pictură a însemnat un pic mai mult decât conținutul unei lumi de vis cu resurse destul de limitate: câteva fantezii ingenioase, majoritatea fantasme erotice și coșmaruri agorafobe. (Mandatul suprarealist destinat pictorilor a început să aibă un sens creativ larg abia în momentul în care retorica sa libertariană a contribuit la aplecarea lui Jackson Pollock și a altora într-un nou tip de abstracțiune irreverențioasă). Poezia, cealaltă artă căreia suprarealismul timpuriu i se



dedicase, a produs rezultate aproape la fel de dezamăgitoare. Artele în care suprarealismul a ajuns să se manifeste pe deplin sunt ficțiunea în proză (în materie de conținut, în principiu, dar mult mai abundent și complex tematic decât cel revendicat de pictură), teatrul, instalațiile artistice și — triumfător — fotografia.

Dar faptul că fotografia este singura artă nativ suprarealistă nu înseamnă că împărtășește destinul mișcării oficiale suprarealiste. Dimpotrivă. Fotografii (mulți dintre ei foști pictori) influențați în mod asumat de suprarealism contează azi la fel de puțin ca și fotografii „picturali” ai secolului al XIX-lea, care copiau imagistica picturii. Chiar și cele mai interesante găselnițe (*trouvailles*) ale anilor '20 — fotografiile solarizate sau cu aspect de radiografie ale lui Man Ray, fotogramele lui László Moholy-Nagy, studiile de expuneri multiple ale lui Bragaglia, fotomontajele lui John Heartfield și Alexandr Rodchenko — sunt considerate marginale în istoria fotografiei. Fotografii care s-au concentrat pe interacțiunea cu realismul superficial au fost cei care au transmis, în cel mai strict sens, proprietățile suprarealiste ale fotografiei. Moștenirea suprarealistă în fotografie a ajuns să fie considerată trivială, odată cu absorbția rapidă a recuzitei și a repertoriului său de fan-tezii în moda *haute couture* a anilor '30. Astfel, fotografia suprarealistă a oferit îndeosebi un stil manierat de portretistică, ușor de recunoscut prin utilizarea aceluiași convenții decorative introduse de suprarealism în alte arte, în special în pictură, teatru și publicitate. Tendințele dominante din activitatea fotografică au demonstrat că o manipulare suprarealistă sau o teatralizare a realului nu este necesară, ci chiar redundantă. Suprarealismul se situează la baza demersului fotografic: în crearea unei lumi duplicat, a unei realități de gradul doi, mai mică, însă mai dramatică decât cea percepută prin intermediul vederii naturale. Cu cât era mai puțin retușată, cu cât obținerea ei se dovedea mai puțin laborioasă, cu cât arăta



mai naivă, cu atât mai probabil era ca fotografia să se încarce cu autoritate.

Suprarealismul a flirtat mereu cu hazardul, a ieșit în întâmpinarea neașteptatului, a flatat prezențele dezordonate. Ce poate fi mai suprarealist decât un obiect care se produce pe sine, cu un minimum de efort? Un obiect a cărui frumusețe, ale cărui dezvăluiri fantastice, a cărui încărcătură emoțională sunt amplificate de orice accident? Fotografia este cea care a arătat cel mai bine cum pot fi alăturate o mașină de cusut și o umbrelă, alăturare întâmplătoare considerată de un mare poet suprarealist ca fiind deplina expresie a frumuseții.

Spre deosebire de obiectele artelor plastice din perioadele predemocratice, fotografiile nu par a fi îndatorate intențiilor unui artist. Mai degrabă, își datorează existența cooperării laxe (cvasimagice, cvasiaccidentale) dintre fotograf și subiect, mediate de un dispozitiv din ce în ce mai automat și mai simplificat, neobosit și care, chiar și atunci când este capricios, poate produce un rezultat interesant și niciodată într-un totuș greșit. (Sloganul pentru primul Kodak, în 1888, suna așa: „Tu apeși butonul, noi facem restul.” Cumpărătorul primea astfel garanția că imaginea va fi „fără nicio greșală”.) Pe tărâmul de basm al fotografiei, cutia magică asigură acuratețea și alungă eroarea, compensează lipsa de experiență și răsplătește inocența.

Mitul este parodiat cu tandrețe într-un film mut din 1928, *The Cameraman* („Operatorul”), în care Buster Keaton, neîndemânatic și visător, se luptă în van cu vechea sa cameră de filmat, spărgând geamuri și lovind uși de fiecare dată când pune mâna pe trepied, nereușind să facă niciun cadru bun, dar fiind în cele din urmă capabil să înregistreze un material excelent (un reportaj senzațional despre răfuielile mafiei chineze din Chinatown-ul new yorkez), dintr-o pură întâmplare. O maimuțică, animalul de companie al eroului, este cea care încarcă filmul și chiar mânuiește aparatul o bună parte din secvență.



Eroarea militanților suprarealiști a constatat în faptul că și-au imaginat suprarealul ca fiind o instanță universală, o problemă de psihologie, când de fapt nu era vorba decât de un fenomen local, etnic și depășit, tributar clasei sociale. Astfel, cele mai timpurii fotografii suprarealiste datează din anii '50 ai secolului al XIX-lea, când fotografii au ieșit pentru prima oară pe străzile Londrei, Parisului și New Yorkului, în căutarea acelor crâmpoie autentice de viață. Aceste fotografii, concrete, specifice și anecdotice (deși povestea lor s-a șters), momente ale unei epoci pierdute, ale unor obiceiuri dispărute, ne apar ca fiind mult mai suprarealiste decât orice fotografie abstractizată sau poetizată prin suprapuneri, solarizare, *underprint* sau altele asemenea. Convinși că imaginile pe care le căutau proveneau din inconștient, al cărui conținut îl considerau — ca niște freudieni loiali ce erau — etern și universal, suprarealiștii s-au înșelat exact cu privire la ceea ce era brutal de schimbător, irațional, de neasimilat și misterios: timpul. Ceea ce face ca o fotografie să devină suprarealistă este patosul său incontestabil, ca mesaj al timpului trecut, și concretețea indiciilor referitoare la clasa socială.

Suprarealismul este o nemulțumire burgheză. Universalitatea sa — de care erau convinși susținătorii lui — este tipic burgheză. Ca estetică ce tânjește la statutul de politică, suprarealismul optează pentru cei defavorizați, pentru drepturile celor excluși sau pentru realitatea neoficială. Dar scandalurile atât de glorificate de estetica suprarealistă s-au dovedit a fi în cea mai mare parte doar mistere casnice ocultate de ordinea socială burgheză: sexul și sărăcia. Erosul, plasat de suprarealiștii timpurii pe culmile unei realități pline de tabuuri pe care o doreau reabilitată, era și el parte integrantă a misterului ierarhiei sociale. Deși înflorea luxuriant la extremele spectrului social, atât clasa muncitoare, cât și aristocrația fiind considerate din start libertine, reprezentanții clasei de mijloc au fost nevoiți să trudească din greu pentru realizarea propriei



revoluții sexuale. Clasa era cel mai profund mister: splendoarea inepuizabilă a celor bogați, degradarea opacă a celor săraci sau excluși.

Reprezentarea realității ca premiu exotic ce trebuie vânat și capturat de vânătorul agil înarmat cu un aparat foto a influențat fotografia încă de la început, marcând confluența dintre contra-cultura suprarealistă și aventurii sociali ai clasei de mijloc. Fotografia a fost întotdeauna fascinată de culmile și prăpăstiile sociale. Documentariștii (spre deosebire de curtenii cu aparat foto) i-au preferat pe cei din urmă. Timp de mai bine de un secol, fotografiile i-au urmărit pe cei oprimați și au înregistrat scene de violență cu o extraordinar de bună conștiință. Sărăcia a născut în cei înstăriți imboldul de a face fotografii — cea mai delicată formă de asaltare — pentru a documenta o realitate ascunsă, adică o realitate ascunsă de ochii lor.

Scrutând realitatea altora, cu detașare, curiozitate, profesionalism, fotograful ubicuu acționează ca și când activitatea sa ar transcende interesele de clasă, iar perspectiva acesteia ar fi universală. De fapt, fotografia ajunge la maturitate ca extensie a ochiului *flâneur*-ului din clasa de mijloc, a cărui sensibilitate a fost atât de fidel cartografiată de Baudelaire. Fotograful este o versiune înarmată a trecătorului solitar, plecat în recunoaștere, pândind, străbătând infernul urban, rătăcitorul *voyeur* care descoperă orașul ca peisaj al extremelor voluptuoase. Versat în plăcerile privirii, fin cunoscător al empatiei, *flâneur*-ul consideră lumea „pitorească”. Descoperirile hoinarului lui Baudelaire sunt exemplificate de instantaneele lui Paul Martin în 1890 pe străzile londoneze sau la mare, de cele ale lui Arnold Genthe în Chinatown-ul din San Francisco (ambii folosindu-se de un aparat ascuns), sau de cele ale lui Atget, în Parisul crepuscular, cu străzile sale părăginite și cu meșteșugurile pe cale de dispariție, de dramele sexului și ale singurătății reprezentate în albumul lui Brassai, din 1933, *Paris de nuit*, de imaginea orașului ca scenă



a dezastrului, în albumul din 1945 a lui Weegee, *Naked City*. Hoinarul nu este atras de realitățile oficiale ale orașului, ci de colțurile sale întunecate și mizere, de locuitorii neglijăți, de realitatea neoficială din spatele vieții burgheze pe care fotografii o „capturează”, în același fel în care un detectiv capturează un răufăcător.

Revenind la *The Cameraman*: un război de clanuri în mijlocul unei comunități de chinezi săraci constituie un subiect ideal. E pe deplin exotic, așadar demn de a fi fotografiat. O parte din succesul filmului făcut de erou se datorează tocmai faptului că el nu își înțelege deloc subiectul. (Așa cum este jucat de Buster Keaton, eroul nu pricepe nici măcar că viața îi este în pericol). Subiectul suprarealist perpetuu este *Felul în care trăiește cealaltă jumătate*, ca să cităm titlul inocent de explicit pe care Jacob Riis l-a dat albumului de fotografii cu zonele mizere din New York, publicat în 1890. Fotografia ca documentare socială a fost un instrument al acelei atitudini specifice clasei de mijloc, deopotrivă zeloasă și prea puțin tolerantă, curioasă și în același timp indiferentă, cunoscută sub numele de umanism, viziune care a considerat mahalaua drept cel mai fascinant decor. Fotografii contemporani au învățat, firește, să meargă în profunzime și să-și limiteze subiectele. În locul destrăbălării „celeilalte jumătăți”, avem acum, de exemplu, *East 100th Street* (albumul lui Bruce Davidson cu fotografii din Harlem, publicat în 1970). Justificarea rămâne însă aceeași, fotografierea servește unui scop nobil: descoperirea adevărului ocultat, conservarea unui trecut dispărut. (Adevărul ocultat este mai degrabă identificat cu trecutul dispărut. Între 1874 și 1886, londonezii prosperi se puteau înscrie în Societatea pentru Fotografierea Relicvelor Vechii Londre.)

Începându-și drumul ca artiști ai sensibilității urbane, fotografii au devenit repede conștienți că natura este la fel de exotică ca orașul, rusticul la fel de pitoresc ca locuitorii mahalalei. În 1897, Sir Benjamin Stone, un industriaș



bogat, membru al parlamentului din partea Partidului Conservator, cu circumscripția electorală în Birmingham, a înființat Asociația Națională a Arhivelor Fotografice, cu scopul de a documenta ceremoniile tradiționale englezești și festivalurile rurale care erau pe cale de dispariție. „Fiecare sat — scria Stone — are o istorie ce poate fi conservată cu ajutorul fotografiei”. Pentru un fotograf născut în înalta societate de la sfârșitul secolului al XIX-lea, precum eruditul conte Giuseppe Primoli, viața celor sărmani era cel puțin la fel de interesantă ca activitățile obișnuite ale prietenilor săi aristocrați: să comparăm fotografiile pe care Primoli le-a făcut la nunta regelui Victor Emanuel cu fotografiile săracilor din Napoli. A fost nevoie de imobilitatea socială a unui fotograf de geniu, în persoana unui copil, Jacques Henri-Lartigue, pentru a restrânge subiectele la obiceiturile bizare ale propriei familii și clase sociale. Dar, în mod esențial, aparatul foto transformă pe oricine într-un turist în realitatea celorlalți și, în cele din urmă, în propria realitate.

Probabil cel mai timpuriu model de fotografie dedicată vieții celor sărmani îl reprezintă seria de 36 de fotografii *Street Life în London* (1877-1878), realizate de călătorul și fotograful britanic John Thomson. Dar pentru fiecare fotograf interesat de acest subiect, există mulți alții care aleg o gamă mai largă a realității exotice. Însuși Thomson avea în spate o carieră exemplară în această direcție. Înainte de a se dedica fotografierii celor săraci din propria țară, vizitase teritoriile păgâne, într-o călătorie care a dat naștere celor patru volume ale lucrării *Illustrations of China and Its People*, (1873-1874). Iar după publicarea albumului înfățișând viața în cartierele mărginașe ale Londrei, s-a orientat către viața londonezilor înstăriți: Thomson a fost cel care, în jurul anului 1880, a pus bazele modei portretelor de interior domestic.

De la început, fotografia profesională a însemnat în principiu un fel de turism de clasă cu orizonturi mai largi,



iar majoritatea fotografiilor au alternat imortalizarea abjecțiilor sociale cu portrete ale celebrităților sau bunurilor (*haute couture*, publicitate) sau cu studii de nud. Multe dintre carierele fotografice exemplare ale secolului XX (precum cele ale lui Edward Steichen, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon) încep prin schimbări dramatice ale nivelului social și ale importanței etice prezentate de subiect. Cea mai dramatică ruptură poate fi considerată cea dintre perioadele de creație anterioară și posterioară războiului ale lui Bill Brandt: de la fotografiile fără concesii ale mizeriei provocate de marea criză economică, realizate în nordul Angliei, la portretele elegante ale celebrităților și nudurile semi-abstracte ale ultimelor decenii, traseul său pare într-adevăr o călătorie foarte lungă. Dar nu există nicio idiosincrazie sau inconsistență în aceste contraste. Pendularea între realitatea mizeră și cea strălucitoare reprezintă parte a energiei demersului fotografic, exceptând cazurile în care fotograful se lasă pradă unei obsesii extrem de personale (precum cea a lui Lewis Carroll pentru fetițe sau cea a Dianei Arbus pentru mulțimea de Halloween).

Sărăcia nu este mai suprarrealistă decât bogăția; un trup învelit în zdrențe nu este mai suprarrealist decât o principesă costumată pentru un bal sau un nud. Suprarrealistă este distanța impusă și în același timp mijlocită de fotografie: distanța socială și distanța în timp. Din perspectiva clasei de mijloc asupra fotografiei, celebritățile sunt la fel de misterioase ca paria. Fotografii nu trebuie să aibă neapărat o atitudine ironică, inteligentă față de materialul stereotip. Le este suficientă fascinația pioasă, plină de respect, mai ales pentru subiectele cele mai convenționale.

Nimic nu se distanțează mai tare de subtilitățile lui Avedon, de exemplu, decât lucrările Ghittei Carell, fotografia de origine maghiară a celebrităților din epoca lui Mussolini. Însă astăzi portretele făcute de ea arată la



fel de excentrice ca cele făcute de Avedon și mult mai suprarealiste decât fotografiile influențate în mod direct de suprarealism ale lui Cecil Beaton, din aceeași perioadă. Prin plasarea subiectelor sale — a se vedea fotografiile pe care i le-a făcut lui Edith Sitwell, în 1927, sau lui Cocteau, în 1936 — în decoruri sofisticate și opulente, Beaton îi transformă în efigii redundante, neconvingătoare. Însă complicitatea inocentă a lui Carell cu dorințele generalilor săi italieni, aristocraților sau actorilor de a părea statici, plini de prestanță, splendizi revelează un adevăr precis și de impact despre ei. Admirația fotografului i-a făcut interesanți, iar timpul i-a făcut inofensivi, umani.

Unii fotografi își încep drumul ca oameni de știință, alții ca moraliști. Oamenii de știință alcătuiesc un inventar al lumii. Moraliștii se concentrează pe cazurile dificile. Un exemplu de fotografie-ca-știință este proiectul pe care l-a început August Sander în 1911: un catalog fotografic al poporului german. În opoziție cu desenele lui George Grosz, care ofereau prin intermediul caricaturii o panoramă a spiritului și a varietății tipurilor sociale din Germania Republicii de la Weimar, „imaginile-arhetip” ale lui Sander (după cum le-a denumit el însuși) implică o neutralitate pseudo-științifică, asemănătoare cu cea revendicată de științele tipologice cu partizanate secrete, precum frenologia, criminologia, psihiatria și eugenia, care au cunoscut o mare răspândire în secolul al XIX-lea. Sander își alegea indivizii nu neapărat în funcție de personalitate, cât mai degrabă pentru că a presupus — în mod corect — că aparatul nu poate face altceva decât să dezvăluie fețele ca măști sociale. Fiecare persoană fotografiată reprezenta un simbol/semn al unei anumite ocupații, clase sau profesii. Toți subiecții săi sunt reprezentativi, în mod egal, al unei realități sociale date: a lor.

Privirea lui Sander nu este lipsită de bunătate; este permisivă, nu judecă. Să comparăm fotografia sa din 1930,



*Artiști de circ*, cu studiile făcute de Diane Arbus oamenilor din lumea circului sau cu portretele personajelor demi-mondene fotografiate de Lisette Model. Oamenii privesc direct în obiectivul aparatului lui Sander, așa cum o fac și în cazul fotografiilor lui Arbus sau ale lui Model, dar expresia lor nu este personală, nu își deschid sufletul. Sander nu căuta secrete; observa ceea ce era tipic. Societatea nu conține niciun mister. Precum Eadweard Muybridge, ale cărui studii fotografice din anii 1880 au reușit să spulbere prejudecățile despre ceea ce vede toată lumea (cum galopează caii, cum se mișcă oamenii) — prin prezentare divizată a mișcărilor subiectului într-o secvență precisă și suficient de lungă de cadre — Sander își dorea să pună în lumină ordinea socială prin atomizarea ei într-un număr nedeterminat de tipuri sociale. Nu este surprinzător că în 1934, la cinci ani după publicarea studiului, naziștii au confiscat toate exemplarele nevândute ale cărții lui Sander, *Antlitz der Zeit* (Fețele timpului nostru) și au distrus matrițele de tipar, aducând un sfârșit brutal proiectului său de portret al națiunii. (Sander, care a rămas în Germania în perioada nazistă a trecut la fotografie de peisaj). Acuzația formulată consta în faptul că proiectul lui Sander era antisocial. Probabil că ceea ce li s-a părut antisocial naziștilor era ideea de fotograf ca recenzor impasibil, totalitatea înregistrărilor sale făcând orice comentariu sau judecată inutile.

Spre deosebire de majoritatea fotografiilor cu intenții documentaristice, fascinați fie de mizerie și neobișnuit ca subiecte pregnante pentru fotografiat, fie de celebrități, eșantionul social al lui Sander este unul neobișnuit de larg, într-un mod asumat. Sunt incluși în el birocrați, țărani, servitori, doamne de societate, muncitori în fabrici, industriași, soldați, țigani, actori și funcționari. Dar această varietate nu elimină condescendențele de clasă. Stilul eclectic al lui Sanders îl trădează. Unele fotografii sunt relaxate, naturale, fluide; altele sunt naive și stângace.



Numeroasele imagini regizate pe un fundal alb sunt o încrucișare între splendide poze de buletin și portrete de studio în stil clasic. Fără să fie conștient de sine, Sander și-a ajustat stilul în concordanță cu rangul social al persoanei pe care o fotografia. Profesioniștii și cei bogați sunt mai degrabă fotografiați în interior, fără recuzită. Ei vorbesc de la sine. Muncitorii și nevoiașii sunt, de obicei, surprinși într-un decor (deseori exterior) care îi localizează, care vorbește pentru ei, ca și când despre ei nu se poate presupune că ar avea genul de identități individualizate dobândite firesc în clasa de mijloc și în cea de sus.

În lucrările lui Sander, toată lumea stă unde trebuie, nimeni nu este pierdut, înghesuit sau în afara centrului de interes. Un debil mintal este fotografiat în același fel lipsit de patos în care este immortalizat un zidar, un veteran cu picioarele amputate din Primul Război Mondial, în același fel cu un soldat tânăr și sănătos în uniformă, studenți comuniști furioși la fel ca naziștii zâmbitori, un industriaș influent la fel ca o cântăreață de operă. „Nu e intenția mea să-i critic sau să-i descriu pe acești oameni”, afirma Sander. Deși ne-am aștepta să pretindă că nu și-a criticat subiecții fotografiindu-i, este interesantă pretenția lui de a nu-i fi descris. Complicitatea lui Sanders cu toți implica și distanțarea de toți. Complicitatea cu cei portretizați nu este naivă (ca cea a lui Carell), ci nihilistă. În ciuda realismului de clasă, opera lui este una dintre cele mai abstracte din istoria fotografiei.

Este greu să ne imaginăm un american care ar încerca ceva asemănător cuprinzătoarei taxonomii elaborate de Sanders. Marile portrete fotografice ale Americii — *American Photographs* (1938), de Walker Evans sau *The Americans* (1959), de Robert Frank — au avut o natură voit întâmplătoare, continuând să reflecte voluptatea tradițională a fotografiei documentaristice pentru subiecte precum săracii, marginalii, cetățenii uitați ai națiunii. Iar cel mai ambițios proiect fotografic colectiv realizat vreodată în



această țară, de către Administrația pentru Siguranța Fermelor (ASF), în 1935, sub supravegherea lui Roy Emerson Stryker, s-a concentrat în mod exclusiv pe „grupele cu venituri mici”<sup>1</sup>. Proiectul ASF, conceput ca „o documentare fotografică a zonelor și problemelor noastre rurale” (cum îl descria Stryker), a avut un caracter evident propagandistic, Stryker ghidându-și echipa cu privire la atitudinile pe care urmau să le aibă referitor la subiectele problemă. Scopul proiectului consta în demonstrarea valorii celor fotografați. Astfel, el definește implicit un punct de vedere: cel al clasei de mijloc care trebuia să fie convinsă că săracii sunt realmente săraci și că acești săraci aveau demnitatea lor. O comparație a fotografiilor din proiectul ASF cu cele ale lui Sanders se poate dovedi utilă. Deși celor săraci nu le lipsește demnitatea în imaginile lui Sanders, acest fapt nu se datorează vreunei tentative de compasiune. Au demnitate prin alăturare, pentru că sunt priviți în același fel distant ca toți ceilalți.

Fotografia americană a fost rareori atât de detașată. Pentru o abordare care să-l evoce pe Sander, trebuie să privim spre cei care au documentat o parte a Americii pe cale de dispariție sau care a fost înlocuită, precum Adam Clark Vroman, care a fotografiat indienii din Arizona și din New Mexico, între 1895 și 1905. Frumoasele fotografii

---

<sup>1</sup> Deși acest lucru s-a schimbat, așa cum se arată într-un memoriu al lui Stryker către echipa lui, în 1942, atunci când noua stare de spirit din timpul celui de-al Doilea Război Mondial a transformat săracii într-un subiect prea deprimant. „Ne trebuie *urgent* fotografii ale bărbaților, femeilor și copiilor care par a crede cu adevărat în SUA. Pozați oameni cu viață în ei. Prea multe dintre documentele noastre fac Statelor Unite un portret care seamănă cu o casă a unui bătrân, ca și când toată lumea e prea bătrână să mai lucreze și prea subnutrită ca să-i pese de ce se întâmplă... Avem nevoie în mod special de bărbați tineri și de femei tinere care să lucreze în fabricile noastre... Casnice, în bucătăriile lor sau în curte, culegând flori. Cupluri în vârstă care să arate mai mulțumite...”



ale lui Vroman sunt inexpresive, lipsite de condescendență și de sentimentalism. Starea lor de spirit este cu desăvârșire opusă celor din proiectul ASF: statice, necomunicative, fără să declanșeze simpatie. Fără să facă propagandă indienilor. Sander nu știa că fotografia o lume pe cale de dispariție. Vroman era conștient de acest fapt. Mai era conștient și că nu exista nicio salvare pentru lumea pe care o documenta.

Fotografia europeană a fost în mare parte dirijată de noțiunile pitorescului (de exemplu, săracii, străinii, degradarea), ale importanței (cei bogați, cei faimoși) și ale frumuseții. Fotografiile tindeau să laude sau să fie neutre. Americanii, mai puțin convinși de permanența oricărei ordini sociale de bază, experți ai „realității” și ai inevitabilității schimbării, au transformat fotografia într-un demers partizan. Fotografiile au fost făcute nu doar ca să arate ceea ce este demn de admirat, ci și ca să dezvăluie ceea ce trebuie confruntat, deplâns și reparat. Fotografia americană implică o legătură mai sintetică și mai puțin stabilă cu istoria. Și totodată, o relație cu realitatea geografică și socială în egală măsură mai optimistă și mai agresivă.

Partea optimistă este exemplificată de prea bine cunoscuta utilizare a fotografiilor pentru trezirea conștiinței. La începutul secolului XX, Lewis Hine a fost numit fotograf al Comitetului Național pentru Munca Minorilor, iar fotografiile sale cu copiii care lucrau în manufacturile de bumbac, pe câmpurile cu sfeclă sau în mine au influențat legiuitorii în demersul de a declara ilegală munca celor mici. În timpul Noului Contract (New Deal), proiectul ASF a lui Stryker (Stryker a fost elevul lui Hine) a furnizat autorităților de la Washington informații despre muncitori și arendași, astfel încât birocrății au înțeles în ce fel le puteau fi de ajutor. Dar chiar și în ipostaza sa cea mai moralistă, fotografia documentară era condescendentă în altă privință. Atât rapoartele detașate de călătorie ale lui



Thomson, cât și impasibilele materiale senzaționale ale lui Riis sau Hine reflectau dorința de însușire a unei realități străine. Și niciun fel de realitate nu este scutită de această dorință de apropiere, nici cea care este senzaționalistă (și trebuie corectată), nici cea care este doar frumoasă (sau poate fi făcută să pară astfel de către aparatul foto). În mod ideal, fotograficul reușea să unească aceste două realități, așa cum o reflectă și titlul unui interviu cu Hine, din 1920: „Cum să tratăm artistic munca”.

Partea mai agresivă a fotografiei stă în centrul alianței dintre fotografie și turism, alianță evidentă în Statele Unite mai devreme decât în alte zone. După deschiderea accesului spre Vest, în 1869, prin terminarea căii ferate transcontinentale, a urmat colonizarea prin fotografie. Cazul indienilor americani este cel mai brutal. Amatori discreți și serioși, precum Vroman, lucrau deja de la sfârșitul Războiului Civil. Ei reprezentau avangarda unei armate de turiști care au sosit până la sfârșitul secolului, dornici să prindă „un instantaneu bun” al vieții indienilor. Turiștii au invadat spațiul privat al indienilor, fotografiindu-le obiectele sfinte sau dansurile și locurile sacre, plătindu-i dacă era nevoie sau făcându-i să-și modifice ceremoniile pentru a furniza un material mai fotogenic.

Schimbarea ceremoniilor nativilor, odată cu năvălirea hoardelor turistice, nu este substanțial diferită de editarea fotografiilor făcute de un amator unui scandal din oraș. În măsura în care fotografii de senzație obțineau rezultate, procesul implica o intervenție asupra a ceea ce fotografiau; a fotografia ceva devenise chiar o etapă obișnuită a demersului de remediere. Mahalaua Mulberry Bend, din New York, fotografiată la sfârșitul anilor '80 ai secolului al XIX-lea de către Riis a fost demolată, proprietarii au fost mutați și au primit locuințe noi prin decretul lui Theodore Roosevelt, pe atunci guvernator al statului, în vreme ce alte mahalale, la fel de îngrozitoare au fost lăsate așa cum erau.



Fotograful jefuiește și conservă în egală măsură, denunță și consacră. Fotografia exprimă nerăbdarea americană la adresa realității, gustul pentru activitățile a căror instrumentalitate este reprezentată de o mașinărie. „Viteza stă în spatele tuturor”, după cum spunea Hart Crane (scriind despre Stieglitz în 1923), „sutimea de secundă surprinsă atât de precis, încât mișcarea este continuată din imagine indefinit: momentul eternizat”. Confrunțați cu viteza nemaiauzită și cu stranietatea unui continent proaspăt civilizat, oamenii au folosit aparatul foto ca modalitate de a intra în posesia locurilor pe care le vizitau. Kodak pune semne la intrarea în multe orașe, inventariind ceea ce merita fotografiat. Semnele marcau, în parcurile naționale, locurile în care vizitatorii ar trebui să facă fotografii.

Sander se simte acasă în propria lui țară. Fotografii americani sunt deseori pe drumuri, copleșiți de mirarea nerespectuoasă cu privire la ceea ce țara lor are de oferit, în sensul surprizelor suprarealiste. Moraliști sau hoți lipsiți de conștiință, deopotrivă copii și străini în propria lor țară, ei surprind lucruri care urmează să dispară și deseori contribuie la dispariția lor, fotografiindu-le. A face fotografii fiecărui specimen, așa cum a făcut Sander, căutând să creezi un inventar complet în mod ideal, presupune faptul că societatea poate fi concepută ca un tot inteligibil. Fotografii europeni au plecat de la premisa că societatea are ceva din stabilitatea naturii. Natura în America a fost mereu suspectă, în defensivă, canibalizată de progres. În America, fiecare specimen devine o relicvă.

Peisajul american a părut mereu prea variat, imens, misterios, volatil, pentru a se lăsa cercetat științific. „El nu știe, nu se poate pronunța, înainte să cunoască dovezile”, scria Henry James în *The American Scene* (1907):

„și nici măcar nu vrea să știe sau să spună, faptele în sine pândesc, în fața înțelegerii, într-o mulțime mult prea mare pentru o singură voce: e ca și când silabele ar fi prea



numeroase pentru a alcătui un cuvânt lizibil. Cuvântul ilizibil, în mod corespunzător, marele răspuns de ne-scrutat la întrebări, rămâne suspendat în vastul văzduh american, de imaginația lui, ca ceva fantastic și *abracadabrant*, neapartținând niciunei limbi cunoscute, și sub acest stindard convenabil călătorește, observă și contemplă și, pe măsura puterilor sale, se desfătă.“

Americanii percep realitatea propriei țări ca fiind splendidă și schimbătoare, așa încât presupunerea că ar putea fi abordată prin clasificări științifice ar fi cea mai hazardată. Poate fi atinsă doar indirect, prin subterfugii: descompunerea ei în fragmente stranii care, prin sinecdocă, ar fi interpretabile ca întreg.

Fotografii americani (ca și scriitorii americani) postulează inefabilul în realitatea națională, ceva care este posibil să nu fi fost văzut niciodată până acum. Jack Kerouac își începe astfel introducerea la cartea lui Robert Frank, *The Americans*:

„Senzația aceea nebună în America, atunci când soarele dogorește străzile, iar muzica se-aude de la un tonomat sau de la o înmormântare din apropiere, asta a surprins Robert Frank în fotografiile nemaipomenite pe care le-a făcut călătorind cu o mașină veche prin toate cele 48 de state (cu o bursă Guggenheim), cu agilitate, mister, geniu, tristețe și strania discreție a unor scene fotografiate din umbră, așa cum nu s-a mai văzut până acum pe film. După ce vezi aceste imagini, ajungi în cele din urmă să nu mai știi dacă nu cumva un tonomat e mai trist decât un sicriu.“

Orice inventar al Americii este inevitabil antiștiințific, o confuzie delirantă și „abracadabrantă“ a obiectelor, în care tonomatele seamănă cu sicriele. James, cel puțin, a reușit să emită o judecată ironică, „acest efect aparte al



scării lucrurilor este singurul efect care, de-a lungul teritoriului, nu se opune direct bucuriei“. Pentru Kerouac, pentru tradiția principală a fotografiei americane, starea de spirit dominantă este tristețea. În spatele pretențiilor ritualizate ale fotografilor americani de a privi în jur arbitrar, fără prejudecăți, de a arunca lumină asupra subiectelor, de a le documenta flegmatic, se află o viziune îndoliată a pierderii.

Eficacitatea declarației de pierdere pe care o face fotografia depinde de lărgirea constantă a iconografiei familiare a misterului, a mortalității și a ceea ce este trecător. Stafiile deja tradiționale sunt convocate de unii fotografi americani mai vechi, precum Clarence John Laughlin, un exponent autoproclamat al „romantismului extrem“, care a debutat la mijlocul anilor '30 cu fotografii ale conacelor dărăpănate de pe plantațiile cursului inferior al fluviului Mississippi, cu cele ale monumentelor funerare din cimitirele mlăștinoase ale Louisiane, cu interioarele victoriene din Milwaukee și Chicago. Dar metoda funcționează și pentru subiecte care nu fac o trimitere atât de puternică la trecut, precum într-o fotografie de Laughlin din 1962, „Spectrul Coca-Cola“. Pe lângă romantismul (extrem sau nu) legat de trecut, fotografia oferă un romantism instant legat de prezent. În America, fotograful nu este doar persoana care înregistrează trecutul, ci și cea care îl inventează. Așa cum spune Berenice Abbott: „Fotograful este ființa contemporană prin excelență. Prin ochii săi, prezentul devine trecut.“

Întorcându-se la New York de la Paris, în 1929, după anii de ucenicie pe lângă Man Ray, și după descoperirea (și salvarea) operei atunci cvasinecunoscute a lui Eugene Atget, Abbott a pornit să înregistreze orașul. În prefața la albumul său de fotografii din 1939, *Changing New York*, ea explică: „Dacă n-aș fi plecat niciodată din America, nu mi-aș fi dorit să fotografiez niciodată New Yorkul. Dar când l-am văzut cu un ochi proaspăt, am știut că este țara



*mea*, ceva ce trebuia să fixez prin intermediul fotografiilor.” Scopul lui Abbott („Am vrut să consemnez înainte să se fi schimbat în totalitate”) sună ca cel a lui Atget, care a petrecut perioada dintre 1898 și 1927, anul morții sale, documentând cu răbdare și discreție, la o scară mică, Parisul măcinat de timp, cel care dispărea. Dar Abbott își propune ceva și mai fantastic: continua înlocuire a noului. New Yorkul anilor '30 era foarte diferit de Paris: „nu atât frumusețe și tradiție, cât fantasma locală care își găsea originea într-o lăcomie accelerată.” Albumul lui Abbott este astfel foarte potrivit intitulat, deoarece fotografa nu-și dorește neapărat să memorizeze trecutul, ci mai degrabă să documenteze doar zece ani din caracteristica de autodistrugere cronică a experienței americane, în care până și trecutul recent este în mod constant consumat, distrus, măturat, aruncat sau vândut la schimb. Din ce în ce mai puțini americani posedă obiecte cu patină, mobilă veche, tigăi sau cratițe de la bunici, lucruri folosite, personalizate de atingerea unor întregi generații, pe care Rilke le omagia în *Elegiile duineze* ca fiind fundamentale pentru peisajul uman. În locul lor, avem fantome de hârtie, peisaje tranzistorizate. Un muzeu portabil cântărind cât un fulg.

Fotografiile care transformă trecutul într-un obiect consumabil sunt o scurtătură. Orice colecție de fotografii reprezintă un exercițiu de montaj suprarealist și totodată o abreviere suprarealistă a istoriei. În aceeași manieră în care Kurt Schwitters și, mai recent, Bruce Conner și Ed Kienholz au transformat refuzul în obiecte extraordinare, tablouri sau medii întregi, noi am transformat molozul în istorie. Un oarecare grad de virtute civică, atât de potrivită unei societăți democratice, a fost atașat acestei practici. Adevăratul modernism nu este austeritatea, ci o abundență a gunoiului răsfirat pretutindeni, un travesti intenționat al generosului vis al lui Whitman. Influențați de fotografi și de artiștii pop, arhitecți precum Robert Venturi



asimilează exemple din Las Vegas și consideră că Times Square ar putea fi un agreabil urmaș pentru Piazza San Marco; iar Reyner Banham ridică ode „arhitecturii și peisajului instant” ale Los Angelesului, pentru darurile sale de libertate, ale unei vieți bune, imposibile, de altfel, printre frumusețile și murdăriile orașului european, lăudând cu mult entuziasm eliberarea oferită de o societate a cărei conștiință este clădită *ad hoc* pe resturi și gunoaie. America, această țară suprarealistă, geme de obiecte găsite. Gunoiul nostru a devenit artă. Gunoiul nostru a devenit istorie.

Fotografiile sunt, desigur, artefacte. Dar șarmul lor constă și în faptul că, într-o lume plină de relicve fotografice, par a avea un statut de obiecte găsite, fragmente nepremeditate ale lumii. Astfel, ele beneficiază simultan de prestigiul artei și de magia realului. Sunt nori ai fanteziei și bulgări de informație. Fotografia a devenit arta chintesențială a societăților influente, risipitoare, în continuă mișcare; un instrument nelipsit al noii culturi de masă care a început să se contureze aici după Războiul Civil și care a cucerit Europa doar după al Doilea Război Mondial, deși valorile sale au început să aibă trecere printre cei cu dare de mână încă din anii '50 ai secolului al XIX-lea, atunci când, în concordanță cu descrierea *spleen* a lui Baudelaire, „societatea noastră mizerabilă” a intrat sub vraja narcisistă a „ieftinei metode de diseminare a dezgustului pentru istorie”, a lui Daguerre.

Tranzacția suprarealistă a istoriei implică atât un curent subteran al melancoliei, cât și o voracitate și o imperțință de suprafață. La începuturile fotografiei, spre sfârșitul anilor '30 ai secolului al XIX-lea, William H. Fox Talbot observa aptitudinea aparte a aparatului foto de a înregistra „rănille timpului”. Fox Talbot discuta despre ceea ce se întâmplă cu clădirile și monumentele. Pentru noi, cele mai interesante decimări nu sunt cele ale pietrei, ci ale cărnii. Prin intermediul fotografiilor, urmărim realitatea felului



în care oamenii îmbătrânesc prin cea mai intimă și mai tulburătoare cale. A privi o fotografie veche a sa, a unui cunoscut sau a unei persoane publice foarte mediatizate este un proces emoțional, mai întâi de toate: ce *tineri* eram atunci! Fotografia este inventarul mortalității. O atingere a degetului acum este suficientă pentru a investi un moment cu ironie postumă. Fotografia înfățișează oamenii ca fiind *acolo* într-un mod de necontestat, la o anumită vârstă; aduce laolaltă oameni și lucruri care, câteva clipe mai târziu deja s-au despărțit, s-au schimbat, și-au văzut de destinele lor independente. Reacția unei persoane la fotografiile făcute de Roman Vishniac în 1938, care surprindeau viața de zi cu zi în ghettourile poloneze, este influențată masiv de faptul că știe cât de curând aveau să piară acei oameni. Pentru hoinarul solitar, toate fețele din fotografiile stereotipe, ovale prinse sub sticlă și fixate pe pietrele de mormânt din cimitirele țărilor latine, par a cuprinde în ele o prevestire a propriei morți. Fotografiile afirmă inocența, vulnerabilitatea vieților care se îndreaptă spre propria distrugere, iar această legătură dintre fotografie și moarte bântuie toate fotografiile cu oameni. Câțiva muncitori berlinezi din filmul lui Robert Siodmak, *Menschen am Sonntag* (1929), își fac poze la sfârșitul unei plimbări de duminică. Pe rând, ei pășesc în fața aparatului unui fotograf itinerant, rânjesc, par neliniștiți, se maimuțăresc, se uită fix. Aparatul de filmat zăbovește asupra lor într-un prim-plan, pentru a ne îngădui să savurăm mobilitatea fiecărei fețe; apoi vedem fața împietrită a ultimei expresii, îmbălsămată într-un cadru static. Fotografia șochează în curgerea unui film, transformând într-o clipită prezentul în trecut, viața în moarte. Iar unul dintre cele mai angosante filme făcute vreodată, *La jetée*, (1963), regizat de Chris Marker, este povestea unui om care își prevede moartea, narată în întregime prin fotografii.

Și pentru că fascinația exercitată de fotografie este un memento al mortalității, ea reprezintă totodată și



o invitație la sentimentalism. Fotografiile transformă trecutul într-un obiect al privirii duioase, care modifică distincțiile morale și dezarmează judecățile istorice prin patosul generalizat al actului de a privi trecutul. Un album recent aranjează în ordine alfabetică fotografiile unui grup eterogen de celebrități pe vremea când erau sugari sau copii mici. Stalin și Gertrude Stein, care privesc spre exteriorul paginilor alăturate, arată la fel de solemni și adorabili; Elvis Prestley și Proust, o altă pereche de colegi de pagină, aproape că seamănă unul cu celălalt; Hubert Humphrey (la vârsta de 3 ani) și Aldous Huxley (la 8 ani), unul lângă celălalt au în comun faptul că ambii afișează deja exagerările puternice ale personalității pentru care aveau să devină cunoscuți ca adulți. Nicio imagine din carte nu este lipsită de interes sau de șarm, mai ales că știm (în majoritatea cazurilor din fotografii) personalitățile faimoase în care s-au transformat acești copii. Din această cauză și datorită altor aventurări pe teritoriul ironiei suprarealiste, instantaneele naive, cum sunt cele ale portretelor obișnuite de studio fotografic, sunt cele mai eficiente: aceste imagini pot părea chiar și mai bizare, emoționante, premonitorii.

Reabilitarea fotografiilor vechi prin integrarea lor în contexte noi a devenit o branșă extrem de lucrativă în domeniul albumelor de specialitate. O fotografie este doar un fragment și, cu trecerea timpului, ancorările sale se erodează. Ea plutește spre un trecut abstract, deschis oricărei citiri (sau potriviri cu alte fotografii). O fotografie poate fi descrisă și ca o citare, ceea ce transformă un album de fotografii într-o carte de citate. O modalitate din ce în ce mai frecventă de prezentare a fotografiilor într-un album sau într-o carte este cea prin care fotografiile sunt însoțite de citate.

Un exemplu: lucrarea lui Bob Adelman, *Down Home* (1972), un portret al zonelor rurale din Alabama, printre cele mai sărace din federație, realizat într-un interval de



cinci ani, în perioada anilor '60. Ilustrând predilecția continuă a fotografiei documentare pentru perdanți, cartea lui Aldeman descinde din *Let Us Now Praise Famous Men*, a cărei concluzie este că subiecții portretizați nu erau faimoși, ci doar uitați. Dar fotografiile lui Walker Evans erau însoțite de proza elocventă (uneori pedantă) a lui James Agee, care țintea către o creștere a empatiei cititorului față de viața fermierilor arendași. Nu se poate spune că vorbește cineva în numele celor pe care îi imortalizează Aldeman. (Simpatiile liberale care i-au influențat lucrarea au dictat și pretinsa lipsă a unui punct de vedere, ambiția de a oferi o privire cu totul imparțială și lipsită de empatie asupra celor înfățișați). *Down Home* ar putea fi considerată o versiune în miniatură, valabilă pentru întregul ținut, a proiectului lui August Sander: construirea unei arhive fotografice a oamenilor. Dar aceste specimene vorbesc, ceea ce conferă o anumită greutate fotografiilor fără pretenție, o greutate pe care nu ar fi avut-o în sine. Alăturate cuvintelor, aceste fotografii caracterizează cetățenii din ținutul Wilcox ca fiind oameni gata să-și apere sau să-și arate teritoriul; ele sugerează că aceste vieți sunt, în sens literal, o serie de poziții sau poze.

Un alt exemplu îl constituie lucrarea lui Michael Lesy, *Wisconsin Death Trip* (1973), care construiește de asemenea, cu ajutorul fotografiilor, un portret al ținutului rural, dar perioada este cea a trecutului, între 1890 și 1910, ani de recesiune severă și de greutăți economice, iar ținutul Jackson este reconstruit prin intermediul obiectelor găsite, datând din acele timpuri. Acestea sunt alcătuite dintr-o selecție de imagini surprinse de cel mai proeminent fotograf comercial din capitala ținutului, Charles Van Schaick, ale cărui aproximativ 3000 de clișee pe sticlă sunt păstrate în arhivele Societății Istorice din Wisconsin; și citate din surse ale vremii respective, în principal ziare locale, fișe ale azilului de nebuni din ținut și opere de ficțiune despre Midwest. Citatele n-au nimic de-a face cu fotografiile,



sunt corelate cu ele aleatoriu, intuitiv, în același fel în care cuvintele și sunetele lui John Cage sunt sincronizate în timpul unui spectacol cu mișcările dansatorilor, deja coregrafiate de Merce Cunningham.

Oamenii fotografiați în *Down Home* sunt autorii declarațiilor pe care le citim în pagini. Albi și negri, săraci sau înstăriți vorbesc, afișând păreri contradictorii (mai ales asupra chestiunilor legate de clasă și rasă). Dar în vreme ce declarațiile care însoțesc fotografiile lui Aldeman se contrazic unele pe celelalte, textele pe care le-a adunat Lesy spun toate același lucru: un număr impresionant de oameni din America de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX se spânzurau de grinzele hambarelor, își aruncau copiii în fântâni, le tăiau gâtul soților, își scoteau hainele pe strada principală, ardeau recoltele vecinilor și diverse alte acte de acest fel îi transformau în candidați ideali pentru închisoare sau casa de nebuni. În eventualitatea în care cineva ar fi crezut că Vietnamul și întregul deceniu trecut, plin de tulburări și ciudățenii, sunt cele răspunzătoare pentru transformarea Americii într-o țară a speranțelor decăzute, Lesy susține că visul s-a prăbușit la sfârșitul secolului al XIX-lea, nu în orașele inumane, ci în comunitățile de fermieri; și că întreaga națiune e nebună de foarte mult timp. Bineînțeles, *Wisconsin Death Trip* nu dovedește nimic, de fapt. Forța argumentelor sale istorice este forța colajului. Pentru fotografiile angoasante, frumos patinate de timp, făcute de Van Shaick, Lesy ar fi putut găsi alte texte din acea perioadă — scrisori de dragoste, jurnale — pentru a da altă impresie, poate mai puțin disperată. Cartea sa este incitantă, șic pesimistă și polemică, însă total neserioasă în ceea ce privește conținutul său istoric.

O serie de autori americani, mai ales Sherwood Anderson, au scris la fel de polemic despre greutățile vieții într-un orașel, aproximativ în aceeași perioadă descrisă în cartea lui Lesy. Dar deși lucrări de foto-ficțiune,



precum *Wisconsin Death Trip*, explică mai puțin decât povestirile și romanele, ele au o putere mai mare de convingere acum, pentru că au autoritatea unui document. Fotografiile — și citatele — par, pentru că sunt considerate fragmente de realitate, mai autentice decât narațiunile literare de mare întindere. Singura proză care pare credibilă unui număr din ce în ce mai mare de cititori nu este scrierea de calitate a cuiva precum Agee, ci documentarea brută, discuții editate sau nu, înregistrate pe reportofoane, fragmente sau texte integrale ale documentelor de factură paraliterară (consemnări juridice din instanță, scrisori, jurnale, anamneze psihiatrice etc.); reportaje la persoana întâi, neglijente, cu tendință de autocritică, deseori paranoice. Există o suspiciune în legătură cu tot ceea ce poate părea literar în America, asta ca să nu mai pomenim de refuzul din ce în ce mai extins din partea celor tineri de a citi ceva, chiar și subtitrări ale filmelor străine sau textele de pe coperta unui disc de vinil, ceea ce explică în parte noul apetit pentru cărți cu puține cuvinte și multe fotografii. (Desigur, fotografia însăși reflectă din ce în ce mai mult prestigiul lucrului nefinisat, al autodisprețuirii, al nepăsării și al lipsei de disciplină: „anti-fotografia“.)

„Toți bărbații și femeile pe care scriitorul le-a cunoscut vreodată au devenit grotești“, scrie Anderson în introducerea albumului *Winesburg, Ohio* (1919), numit inițial *Cartea Grotescului*. El continuă: „Cei grotești nu erau toți oribili. Unii erau amuzanți, alții frumoși...“ Suprarealismul este arta generalizării grotescului și a ulterioarei descoperiri a nuanțelor (a farmecului) în *asta*. Nicio activitate nu e mai bine echipată pentru exersarea felului suprarealist de a privi decât fotografia și, în cele din urmă, privim toate fotografiile într-o manieră suprarealistă. Oamenii scotocesc prin poduri și mansarde, prin arhivele oficiale sau ale societăților de istorie după fotografii vechi; și mai mulți fotografi obscuri și uitați sunt redescoperiți. Albu-mele de fotografie alcătuiesc stive din ce în ce mai înalte,



măsurând trecutul pierdut (de aici, promovarea fotografiei de amatori), luând pulsul prezentului. Fotografiile furnizează istorie instant, sociologie instant, participare instant. Dar există ceva extrem de anodin în aceste forme de ambalare a realității. Strategia suprarealistă, care a promis o perspectivă nouă și incitantă pentru critica radicală a culturii moderne, a decăzut într-o ironie facilă care democratizează toate instanțele, care pune semnul egal între cele câteva probe și istorie. Suprarealismul poate doar să furnizeze judecăți reacționare și poate extrage din istorie doar o acumulare de ciudățenii, o glumă, o excursie prin moarte.

Gustul pentru citate (și pentru alăturarea citatelor eterogene) este unul suprarealist. Astfel, Walter Benjamin, a cărui sensibilitate suprarealistă este cea mai profundă dintre toate cele documentate până acum, a fost un pasionat colecționar de citate. În eseul ei magistral despre Benjamin, Hannah Arendt scria că „nimic nu era mai definitoriu pentru el în anii '30 decât micile sale agende cu coperte negre pe care le purta veșnic la el și în care scria cu mîgălă, în forma citatelor, ceea ce plasele de pescuit ale vieții de zi cu zi îi aduceau sub forma *perlelor* sau a *coralilor*. Uneori, citea din ele cu voce tare, se lăuda cu ele ca și când ar fi fost obiecte rare, de colecție”. Deși colecționarea de citate poate fi considerată o formă de mimetism ironic — colecționare fără prejudicii —, acest fapt nu înseamnă că Benjamin dezaproba sau nu se delecta făcând acest lucru. Benjamin chiar era convins că realitatea în sine genera — sau răzbuna — eforturile maniacale, inevitabil distructive și iresponsabile ale colecționarului. Într-o lume pe cale să devină o vastă carieră, colecționarul devine cel angrenat într-o pioasă lucrare de salvare. Și deoarece cursul istoriei deja subrezise temeliile tradițiilor și distrusese întregurile vii în care obiectele de preț își găsiseră cândva locul, colecționarul putea acum, cu conștiința



curată, să excaveze în căutarea fragmentelor valoroase, emblematice.

Trecutul însuși, pe măsură ce schimbarea continuă să se accelereze, a devenit cel mai suprarealist subiect, făcând posibilă, așa cum spunea Benjamin, vederea unei noi frumuseți în ceea ce se destramă. De la bun început, fotografii nu numai că și-au propus să consemneze o lume pe cale de dispariție, dar au fost și angajați de către cei care i-au grăbit dispariția. (Începând cu 1842, neobositul perfecționist al comorilor arhitecturale franceze, Viollet-le-Duc, a comandat o serie de dagherotipuri cu Notre Dame, înainte de începerea lucrărilor de restaurare a catedralei.) „A reînnoi vechea lume — scria Benjamin — aceasta este cea mai adâncă dorință a colecționarului, atunci când simte nevoia să achiziționeze lucruri noi.” Dar lumea veche nu poate fi reînnoită, cu siguranță nu prin citate, iar acesta este aspectul tragi-comic, quijotesco al demersului fotografic.

Ideile lui Benjamin sunt demne de menționat pentru că el este criticul cel mai original și cel mai important al fotografiei, în ciuda (sau din cauza) contradicției interne din discursul lui despre fotografie, contradicție care decurge din provocările ridicate de sensibilitatea sa suprarealistă la adresa principiilor sale marxist-brechtienne sau pentru că propriul proiect ideal al lui Benjamin poate fi citit ca o versiune sublimată a activității unui fotograf. Acest proiect consta într-o lucrare de critică literară alcătuită integral din citate, urmând astfel să fie golită de orice urmă de empatie. Renegarea empatiei, disprețul pentru încărcătura cu mesaj, pretenția de a fi invizibil, acestea sunt strategiile pe care majoritatea fotografilor le abordează. Istoria fotografiei dezvăluie o lungă tradiție a ambivalenței cu privire la capacitățile sale de partizanat: asumarea unei poziții este percepută ca subminare a aserțiunii perene potrivit căreia orice subiect este valabil și interesant. Dar ceea ce, în cazul lui Benjamin, este o idee



de-a dreptul chinuitoare a unui plan obsesiv de detaliat, menită să îngăduie trecutului mut să vorbească cu propriul glas, cu toate complexitățile sale de nerezolvat, devine, atunci când este generalizat în fotografie, de-crearea cumulativă a trecutului (în chiar actul de a-l conserva), fabricarea unei realități noi, paralele care imediatizează trecutul în vreme ce îi diminuează lipsa de eficiență comică sau tragică, o realitate care investește specificul trecutului cu o ironie nelimitată, care transformă prezentul în trecut, iar trecutul în starea de trecut.

Precum un colecționar, fotograful este animat de o pasiune care, chiar și când pare a fi la adresa prezentului, este legată de un simț al trecutului. În vreme ce artele tradiționale ale conștiinței istorice încearcă să facă ordine în trecut, distingând inovația de retrograd, centralul de periferie, relevantul de irelevant sau de vagul interes, abordarea fotografului, precum cea a colecționarului, este non-sistematică, ba chiar anti-sistematică. Pasiunea fotografului pentru un subiect nu are o relație esențială cu conținutul sau valoarea lui, cea care îl face clasificabil. Este, mai mult decât orice, o afirmare a prezenței subiectului, a conformității cu adevărul (a unei priviri pe un chip, a unui aranjament al unui grup de obiecte) — echivalentul standardului de autenticitate pentru un colecționar —, a esenței sale, a calităților care îi conferă unicitate. Privirea fotografului, în mod special deliberată și avidă, nu numai că se opune clasificării tradiționale și evaluării subiectelor, dar caută în mod conștient să le confrunte și să le submineze. Din această cauză, abordarea sa față de ceea ce își propune să surprindă este mult mai puțin întâmplătoare decât s-ar crede.

În principiu, fotografia pune în aplicare mandatul suprarealist de a adopta o atitudine intransigent de egalitară față de subiect. (Totul este „real“.) De fapt, la fel ca gustul suprarealist generalizat, a manifestat un interes susținut pentru gunoi, grotesc, respinși, decrepit, ciudățenie,



kitsch. Astfel, Atget s-a specializat în frumusețea de nișă a vehiculelor cu roți, construite de mântuială, în ferestrele lipsite de gust sau fistichii, în arta neconvențională a firmelor de magazine sau a caruselelor, în porticuri ornate, în sonerii bizare și grilaje de fontă, în ornamentele de stuc de pe fațadele caselor în ruină. Fotografii și, implicit, consumatorul de fotografie merg pe urmele negustorului de zdrențe care a fost una dintre ipostazele favorite ale lui Baudelaire pentru poetul modern:

„Tot ceea ce marele oraș aruncă, tot ceea ce pierde, tot ceea ce disprețuiește, tot ceea ce este strivit sub tălpi, el catalogează și adună... El triază lucrurile și face o alegere înțeleaptă; adună, ca un avar care păzește o mare avuție, refuzul care va lua forma obiectelor utile sau aducătoare de plăcere între fălcile zeiței Industriei.”

Prin ochiul aparatului foto clădirile sumbre ale fabricilor și bulevardele sufocate de pancarte publicitare arată la fel de frumos ca bisericile sau peisajele pastorale. Mai frumoase chiar, conform gustului modern. Amintiți-vă că Breton și ceilalți suprarealiști au fost cei care au inventat magazinul de solduri pe post de templu al avangardei gustului și au ridicat vizitele prin târgurile de vechituri la rangul unui pelerinaj estetic. Acuitatea negustorului suprarealist de zdrențe era direcționată către găsirea frumosului acolo unde ceilalți vedeau doar urâțenie, banalitate sau irelevanță: mărunțișuri, obiecte naive sau pop, resturi urbane.

La fel cum structurarea unei opere în proză, a unui tablou, a unui film prin intermediul citatelor (să ne gândim la Borges, Kitaj sau Godard) este un exemplu specializat de gust suprarealist, așa este și practica extrem de comună de a înrăma și a expune fotografiile în sufragerii sau dormitoare, acolo unde înainte tronau reproduceri ale picturilor, un indicator al largii răspândiri a gustului



suprarealist. Și aceasta deoarece fotografiile însele satisfac multe dintre criteriile aprobării suprarealiste, fiind obiecte ubicue, ieftine și nu neapărat atractive. O pictură este comandată sau achiziționată; o fotografie este găsită (în albume sau în sertare), decupată (din ziare sau reviste) sau ușor de făcut. Iar obiectele care sunt fotografii nu numai că proliferază într-un mod în care picturile nu o fac, dar sunt, într-un anumit sens, indestructibile estetic. *Cina cea de taină* a lui Leonardo, de la Milano, nu arată mai bine acum, arată îngrozitor. Fotografiile, pe măsură ce se învechesc, se degradează, se pătează, se rup sau se decolorează, arată la fel de bine, ba chiar, deseori, mai bine. (În această privință, arta cu care se aseamănă fotografia este arhitectura, ale cărei lucrări sunt supuse aceleiași evoluții inexorabile de-a lungul timpului; multe clădiri, și nu doar Parthenonul, arată mai bine ca ruine.)

Ceea ce este adevărat despre fotografii este adevărat și despre lumea văzută într-un mod fotografic. Fotografia extinde descoperirea literaților secolului al XVIII-lea despre frumusețea ruinelor, transformând-o într-un autentic gust popular. Și extinde frumusețea aceea dincolo de ruinele romanticilor, precum acele forme spectaculoase de decrepitudine fotografiate de Laughlin, către ruinele moderniştilor, realitatea însăși. Vrând-nevrând, fotograful este prins în procesul de a antichiza realitatea, iar fotografiile sunt, în esența lor, antichități-instant. Fotograful oferă o contrapondere modernă a aceluia gen arhitectural caracteristic pentru romantism, ruina artificială: ruina care este creată pentru a conferi mai multă profunzime caracterului istoric al unui peisaj, pentru a face natura să fie sugestivă: sugestivă în ceea ce privește trecutul.

Neprevăzutul fotografiilor confirmă faptul că totul este tranzitoriu. Arbitrarul dovezilor fotografice indică faptul că realitatea este esențialmente de neclasificat. Realitatea este invocată într-o pleiadă de fragmente întâmplătoare, o modalitate infinit mai atrăgătoare și mai



trist reductivă de a gestiona lumea. Ilustrând relația parțial triumfătoare, parțial condescendentă cu realitatea ca nucleu al suprarealismului, insistența fotografului că orice este real implică și faptul că realul nu este suficient. Prin proclamarea unei insatisfacții de bază la adresa realității, suprarealismul sugerează o ipostază a alienării care acum a devenit o atitudine generală în părți ale lumii puternice politic, industrializate și mănuitoare de aparate foto. Din ce alte motive oare ar putea fi realitatea considerată ca fiind insuficientă, plată, erodată în exces, superficială în raționalitatea ei? În trecut, nemulțumirea față de realitate se exprima prin dorul de *altă* lume. În societatea modernă, nemulțumirea față de realitate se exprimă în forță și recurent prin dorința de a reproduce *această* lume. Ca și cum numai simplul fapt de a privi la realitate sub forma unui obiect — în direcția propusă de fotografie — ar fi cu adevărat real, adică supreal.

Fotografia inevitabil implică o anume dominare a realității. De la a fi „acolo, departe”, lumea ajunge să fie compusă din fotografii „de aici, din interior”. Capetele noastre se transformă în acele cutii magice pe care Joseph Cornell le umplea cu mici obiecte felurite provenite din Franța pe care el n-o vizitase niciodată. Sau ca o grămadă de fotografii de platou, cu cadre din filme, pe care Cornell le-a adunat într-o vastă colecție de extracție suprarealistă: ca relicve producătoare de nostalgie referitoare la experiența originală a filmului, ca modalități de a avea un artefact prin care se intră în posesia frumuseții actorilor. Dar relația dintre o fotografie de platou și un film este în mod intrinsec înșelătoare. A cita dintr-un film nu echivalează cu citarea dintr-o carte. În vreme ce timpul acordat unei lecturi depinde de cititor, durata de vizionare a unui film este fixată de regizor, iar imaginile sunt percepute repede sau încet în funcție de indicațiile de montaj. Astfel, o fotografie din film care oferă cuiva un timp de zăbavă asupra unui moment atât cât și-l dorește contrazice



chiar forma filmului, similar cu felul în care un set de fotografii înghețând momentele unei vieți sau ale unei societăți contrazice forma lor, care este un proces, o curgere în timp. Lumea fotografiată are aceeași relație fundamental greșită cu lumea reală precum cea a filmelor cu fotografiile cu cadre de film. Viața nu se reduce la detalii semnificative, luminate de un bliț, fixate pentru totdeauna. Fotografiile, da.

Atracția fotografiilor, puterea lor asupra noastră constă în faptul că oferă pe loc relația unui cunoscător *față* de lume și o acceptare promiscuă *a* lumii. Căci relația acestui cunoscător cu lumea este, prin evoluția revoltei mderne împotriva normelor estetice tradiționale, profund implicată în promovarea standardelor kitsch-ului în materie de gust. Deși unele fotografii, văzute ca obiecte individuale, au impactul și gravitatea delicată a operelor importante de artă, proliferarea fotografiilor este, în ultimă instanță, o afirmare a kitsch-ului. Contemplarea scrutătoare și extrem de flexibilă a fotografiei flatează privitorul, creând un fals sentiment al ubicuității, o înșelătoare stăpânire a experienței. Suprarealiștii, care aspiră la statutul de radicali culturali, chiar revoluționari, au fost deseori victimele bine intenționatei iluzii că pot fi, sau că ar trebui să fie, marxiști. Dar estetica suprarealistă este prea impregnată de ironie pentru a fi compatibilă cu cea mai seducătoare formă a moralismului din secolul XX. Marx reproșa filosofiei că doar încearcă să înțeleagă lumea în loc s-o schimbe. Fotografii, operând cu termenii sensibilității suprarealiste, dau de înțeles că simpla înțelegere a lumii ar fi o vanitate și, în loc de acest lucru, ne propun mai degrabă s-o colecționăm.







# EROISMUL VIZIUNII







Nimeni n-a descoperit urâtul prin fotografii. Dar mulți au descoperit frumusețea prin ele. Exceptând situațiile în care aparatul foto este folosit pentru documentare sau pentru a marca ritualuri sociale, ceea ce îi determină pe oameni să facă fotografii este găsirea frumosului. (Denumirea sub care Fox Talbot a depus patentul de înregistrare pentru fotografie în 1841 a fost „calotip”, de la grecescul *kalos*, frumos.) Nimeni nu exclamă: „O, ce urât e! Trebuie să-i fac o fotografie.” Chiar dacă cineva ar spune asta, ar însemna, de fapt: „Acel lucru urât mi se pare... frumos.”

Se întâmplă des ca cei care au zărit ceva frumos să exprime regretul că n-au putut face o fotografie. Într-atât de plin de succes a fost rolul aparatului foto în procesul de înfrumusețare a lumii, încât fotografiile, mai degrabă decât lumea, au devenit standardul frumosului. Gazdele mândre de casele lor se vor lăuda cu poze ale locului respectiv, arătându-le vizitatorilor cât de splendid este. Învățăm să ne percepem pe noi înșine fotografic: cineva este considerat atractiv dacă arată bine într-o fotografie. Fotografiile creează frumosul și, după trecerea câtorva generații, îl epuizează. Anumite panorame ale naturii au ieșit aproape de tot din raza de interes inepuizabil a anumitor împătimiți de fotografie. Obsedații imaginii vor considera probabil că asfințiturile sunt clișee; căci, vai, ele arată prea mult a fotografii.



Mulți oameni sunt nerăbdători atunci când urmează să fie fotografiați și nu pentru că se tem că vor fi invadați, precum cei din societățile primitive, ci pentru că le e frică de o dezaprobare din partea aparatului foto. Oamenii doresc imaginea idealizată: o fotografie cu ei în care să arate cel mai bine cu putință. Se simt respinși când aparatul nu produce o imagine a lor mai atractivă decât sunt în realitate. Dar numai câțiva au norocul să fie „fotogenici”, adică să arate mai bine în fotografii (chiar și atunci când nu se folosesc trucaje sau un ecleraj avantajos) decât în viața de toate zilele. Faptul că fotografiile sunt deseori lăudate pentru candoarea lor, pentru onestitate, înseamnă că majoritatea fotografiilor, firește, *nu* sunt candidе. După zece ani de la înlocuirea dagherotipului prin procesul de prelucrare bazat pe dezvoltarea negativ-pozitiv (primul proces fotografic practicabil), brevetat de Fox Talbot, la mijlocul anilor '40 ai secolului al XIX-lea, un fotograf german a inventat prima tehnică de retușuri pe negativ. Cele două versiuni ale aceluiași portret — una retușată, cealaltă, nu — au uimit publicul Expoziției Universale de la Paris, din 1855 (cea de-a doua manifestare de acest gen și prima cu o expoziție de fotografie). Știrea că aparatul foto poate să mintă a crescut și mai mult popularitatea fotografiei.

Consecințele minciunii sunt mult mai intim legate de fotografie decât ar putea fi vreodată de pictură, deoarece fotografiile — imagini plate, dreptunghiulare — pretind că sunt adevărate, o pretenție pe care picturile n-o pot avea niciodată. O pictură falsă (una ale cărei atribute sunt false) falsifică istoria artei. O fotografie falsă (retușată sau modificată sau a cărei descriere este falsă) falsifică realitatea. Istoria fotografiei poate fi recapitulată sub forma unei permanente confruntări între două mari imperative: înfrumusețarea, care provine din artele plastice, și transmiterea adevărului, proces măsurabil nu doar printr-o noțiune a adevărului în sine, o moștenire din științe, ci printr-un ideal moralizat al rostirii adevărului, adaptat din



modelele literare ale secolului al XIX-lea și din (pe-atunci) noua profesiune de jurnalism independent. Precum romancierul post-romantic sau reporterul, de la fotograf se așteaptă demascarea ipocriziei și combaterea ignoranței. Aceasta a fost o sarcină pentru care pictura s-a dovedit a fi un procedeu prea lent și anevoios, indiferent de numărul pictorilor din secolul al XIX-lea care împărtășeau convingerea lui Millet conform căreia *le beau c'est le vrai* (frumosul înseamnă adevăr). Observatori fini au punctat faptul că exista ceva nedeghizat în adevărul pe care îl transmitea o fotografie, chiar dacă autorul ei nu intenționa să intre prea mult în detalii. În romanul *The House of the Seven Gables* (1851), Hawthorne îl face pe tânărul fotograf Holgrave să remarce în legătură cu portretul dagherotip: „în vreme ce noi nu-i recunoaștem alt merit în afară de acela de a fi înfățișat o suprafață superficială, el scoate la iveală personalitatea secretă, printr-un adevăr spre care niciun pictor nu s-ar putea aventura vreodată, chiar dacă l-ar putea descoperi.”

Eliberați de necesitatea de a opta pentru soluții limitate (ca pictorii) cu privire la imaginile care merită contemplate, grație rapidității cu care aparatul înregistrează orice, fotografiile au transformat actul de a privi într-un nou tip de proiect: ca și când vederea în sine, urmărită cu suficientă aviditate și hotărâre, ar putea să reconcilieze pretențiile adevărului cu nevoia de a descoperi lumea ca fiind frumoasă. Pe vremuri, un obiect al mirării prin prisma capacității de a reda realitatea foarte precis, în egală măsură disprețuit pentru acuitatea sa, aparatul foto a sfârșit prin a realiza o promovare extraordinară a valorilor aparenței. Aparențe așa cum sunt înregistrate de aparat. Fotografiile nu doar redau realist realitatea. Realitatea este cea supusă unei atente observații, fiindu-i evaluată fidelitatea față de fotografii. „Din punctul meu de vedere”, declara în 1901 Zola, cel mai mare ideolog al realismului literar, după 15 ani de experiență ca fotograf



amator, „nu poți avea pretenția că ai văzut ceva până nu-l fotografiezi”. În loc să înregistreze doar realitatea, fotografiile au devenit norma pentru felul în care lucrurile ne apar, modificând astfel însăși ideea de realitate și de realism.

Discursul celor mai timpurii fotografi dădea de înțeles că aparatul foto ar fi o simplă mașină de copiat; ca și cum, atunci când oamenii foloseau un aparat, acesta era cel care vedea. Invenția fotografiei a fost întâmpinată ca un mod de a ușura povara unei informații în continuă acumulare și ca o cale de a simți impresiile. În cartea sa de fotografii, *The Pencil of Nature* (1844-1846), Fox Talbot povestește că ideea fotografiei i-a venit în 1833, în timpul unei călătorii în Italia, o întreprindere devenită obligatorie pentru toți englezii de familie bună, cum era și el, în vreme ce făcea niște schițe ale peisajului din jurul lacului Como. Desenând cu ajutorul unui instrument numit camera obscura, un dispozitiv care proiecta imaginea, dar nu o fixa, a început să mediteze, cum spune chiar el, „la frumusețea imposibil de imitat a imaginilor produse de natură pe care lentila de sticlă le proiectează pe hârtie” și să se întrebe „dacă ar exista vreo posibilitate care să facă aceste imagini naturale să se imprime durabil”. Aparatul foto i s-a revelat lui Fox Talbot ca o nouă formă de notație, al cărei șarm consta în chiar acest caracter impersonal, deoarece înregistra o imagine „naturală”, adică o imagine care este transpusă în existență „prin mijlocirea exclusivă a Luminii, fără niciun alt ajutor din partea creionului artistului.”

Fotograful era considerat un observator foarte atent, dar neimplicat, un scrib, nu un poet. Dar, așa cum s-a descoperit destul de repede, nimeni nu fotografiază un lucru în același fel, astfel că ipoteza aparatului de fotografiat ca furnizor al unei imagini obiective și impersonale a cedat în fața faptului că fotografiile nu sunt doar



mărturii a ceea ce există, ci mai degrabă a ceea ce vede o persoană, nu doar o înregistrare, ci o evaluare a lumii.<sup>1</sup> A devenit clar că nu mai exista o simplă activitate unitară numită privire (ajutată și înregistrată de aparatul foto), ci o „privire fotografică”, o nouă cale de a vedea deschisă oamenilor și o nouă activitate pe care o puteau îndeplini.

Un francez cu un aparat pentru dagherotipuri colinda deja Pacificul în 1841, an în care la Paris era publicat primul volum din *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*. Anii '50 ai secolului al XIX-lea au fost marea epocă a orientalismului fotografic: Maxime Du Camp, în marele tur al Orientului Mijlociu, în compania lui Flaubert, între 1849 și 1851, și-a consacrat activitatea de obținere a imaginilor asupra unor obiective precum Colosul de la Abu Simbel sau Templul din Baalbek, nicidecum vieții de zi cu zi a fellahinilor. La scurt timp, totuși, călătorii cu aparatul de fotografiat au bifat o listă mai cuprinzătoare de subiecte decât locuri faimoase și opere de artă. Privirea fotografică însemna o aptitudine pentru descoperirea frumuseții în ceea ce toată lumea vede, dar ignoră din considerente de banalitate. Se aștepta ca fotografii

---

<sup>1</sup> Restrângerea fotografiei la privirea impersonală a continuat să aibă susținătorii ei. Printre suprarealiști, fotografia a fost considerată eliberatoare, în măsura în care ea transcende experiența personală: Breton își începea eseul său din 1920 despre Max Ernst numind practica dicteului automat „o adevărată fotografie a gândului”, iar aparatul era văzut ca „un instrument orb”, a cărui superioritate „în imitarea aparențelor” furnizase „o lovitură mortală vechilor modalități de expresie, în pictură și în poezie”. În tabăra estetică adversă, teoreticienii Bauhaus au îmbrățișat o părere nu într-un totuș, tratând fotografia ca o ramură a designului, precum arhitectura — creativă, dar impersonală, prea puțin împovărată de vanități precum suprafața picturală, tușa personală. În cartea sa, *Painting, Photography, Film* (1925) Moholy-Nagy laudă aparatul de fotografiat pentru impunerea unei „igiene a opticii”, care, în cele din urmă, „va aboli modelul asocierilor picturale și imaginative... care a fost imprimat asupra viziunii noastre de marii pictori”.



să facă mai mult decât să vadă lumea așa cum e, incluzând aici și deja omagiatele minuni; ei erau responsabili de crearea interesului, prin noi decizii vizuale.

A apărut un eroism straniu peste hotare, în lume, odată cu inventarea aparatelor foto: eroismul viziunii. Fotografia a deschis calea pentru un nou tip de activitate independentă, a permis oricui să afișeze o anumită sensibilitate unică, avidă. Fotografii au pornit în safariuri culturale, de clasă sau științifice în căutarea imaginilor frapante. Ei aveau să captureze lumea, indiferent de costuri, în ceea ce privește răbdarea sau disconfortul, printr-o modalitate activă, lacomă, evaluatoare și gratuită. Alfred Stieglitz povestește cu mândrie că a petrecut trei ore în plin viscol, în 22 februarie 1893, „așteptând momentul propice” pentru a face faimoasa sa fotografie *Fifth Avenue, Winter*. Momentul propice este atunci când poți observa lucruri (mai ales cele pe care le-a văzut deja toată lumea) într-o lumină nouă. Căutarea a devenit emblema fotografului în imaginarul comun. În anii '20, fotograful devenise deja un erou modern, precum aviatorul sau antropologul, fără să fie neapărat nevoit să-și părăsească locul de baștină. Cititorii presei de largă circulație erau invitați să se alăture „fotografului nostru” într-o „călătorie de descoperiri”, vizitând țărâmurii noi precum „lumea văzută de deasupra”, „lumea sub lupă”, „frumusețile zilnice”, „universul nevăzut”, „miracolul luminii”, „frumusețea mașinariilor”, imaginea care era „de găsit pe străzi”.

Viața zilnică la rang de apoteoză și acel tip de frumusețe pe care doar aparatul o dezvăluie, un colț de realitate materială pe care ochiul n-o vede deloc sau pe care n-o poate singulariza, în mod normal; sau perspectiva aeriană, dintr-un avion, acestea sunt principalele ținte ale cuceririlor fotografului. O vreme, prim-planul părea să fie cea mai originală metodă de privit a fotografului. Pe măsură ce îngustau realitatea, fotografii au descoperit că apăreau



astfel forme magnifice. La începutul anilor '40 ai secolului al XIX-ea, versatilul și ingeniosul Fox Talbot nu se limita doar la a compune fotografii în genurile preluate din pictură — portret, scene domestice, vedute, peisaje, naturi statice —, el antrenându-și aparatul și pe cochilii marine, pe aripile unui fluture (mărite cu ajutorul unui microscop solar), pe două rânduri de cărți din biroul său. Pe măsură ce văzul normal continua să fie abuzat, iar obiectul izolat de mediul său, transformat în vedere abstractă, au fost instaurate noi convenții asupra a ceea ce este frumos. Ceea ce este frumos a devenit doar ceea ce ochiul nu vede sau nu poate vedea: viziunea dislocată, fragmentară pe care numai aparatul foto o poate furniza.

În 1915, Paul Strand a făcut o fotografie pe care a intitulat-o „Modele abstracte făcute din boluri”. În 1917, Strand a recurs la prim-planuri cu forme ale mașinărilor și pe durata anilor '20 a lucrat studii după natură, utilizând prim-planul. Noua procedură, a cărei perioadă de glorie s-a consumat între anii 1920-1935, părea a promite infinite delicii vizuale. Funcționa uimitor atât pentru obiecte casnice, cât și pentru nuduri (un subiect aparent exploatat deja la maximum de pictoră) sau pentru micile cosmologii ale naturii. Fotografia părea să-și fi găsit rolul grandios sub forma unui pod între artă și știință, iar pictorii au fost trimiși să ia lecții despre frumusețea microfotografiilor și a vederilor aeriene strânse în cartea lui Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, publicată de Bauhaus în 1928 și tradusă în engleză cu titlul *The New Vision*. Suntem în anul în care apărea și unul dintre primele bestselleruri fotografice: cartea lui Albert Renger-Patzsch, intitulată *Die Welt ist schon* (*Lumea este frumoasă*), care cuprindea lucrările a 100 de fotografi, majoritatea prim-planuri, ale căror subiecte variaau de la frunze de colocazie la mâinile unui olar. Pictura nu făcuse niciodată această promisiune atât de impertinentă de a demonstra că lumea este frumoasă.



Ochiul care abstractizează, reprezentat cu o strălucire aparte în perioada interbelică de lucrările lui Strand, Edward Weston și Minor White, devenea posibil doar după descoperirile pictorilor și sculptorilor moderniști. Strand și Weston, care își recunosc o afinitate a privirii cu Brâncuși și Kandinsky, au fost probabil atrași de natura brută al stilului cubist, ca reacție la delicatețea imaginilor lui Stieglitz. Dar este la fel de adevărat că această influență a mers într-o direcție opusă. În 1909, în revista sa *Camera Work*, Stieglitz scria despre influența de necontestat a fotografiei asupra picturii, deși citează doar impresioniștii, al căror stil de „definiție încețoșată” l-a inspirat pe al său.<sup>1</sup> Iar Moholy-Nagy, în *The New Vision*, demonstrează corect că „tehnica și spiritul fotografiei au influențat direct sau indirect cubismul”. Dar, în ciuda modalităților în care, începând din 1840, pictorii și fotografii s-au influențat sau au furat unii de la ceilalți, procedurile lor sunt fundamental diferite. Pictorul construiește, fotograful dezvăluie. Astfel, identificarea subiectului unei fotografii domină mereu percepția noastră despre ea, în schimb, acest fapt nu este neapărat necesar într-o pictură. Subiectul lucrării lui

---

<sup>1</sup> Influența consistentă pe care fotografia a exercitat-o asupra impresioniștilor este deja un clișeu al istoriei artei. Într-adevăr, nu este exagerat să spunem, precum Stieglitz, că „pictorii impresioniști aderă la un stil de compoziție care este strict fotografic”. Traducerea pe care aparatul foto o face asupra realității transformând-o în zone foarte polarizate de lumină și umbră, încadrarea liberă și arbitrară a imaginii în fotografii, indiferența fotografilor la adresa construirii spațialității, mai ales spațiul de fundal, inteligibil — acestea au fost inspirațiile de bază pentru interesul declarat al pictorilor impresioniști cu privire la proprietățile luminii, pentru experimentele lor despre aplatizarea perspectivei, despre unghiurile neobișnuite și formele descentrate care sunt tăiate de marginile picturii („Ei pictează viața în bucăți și fragmente”, așa după cum observa Stieglitz în 1909). Un detaliu istoric; prima expoziție impresionistă, în aprilie 1874, a fost ținută în studioul fotografic al lui Nadar, pe Boulevard des Capucines, în Paris.



Weston, „Frunză de varză”, din 1931, arată ca un pliu de drapaj; un titlu este necesar pentru identificare. Astfel, imaginea își demonstrează sensul în dublă manieră. Forma este plăcută și este (surpriză!) forma unei frunze de varză. Dacă ar fi fost un drapaj, n-ar fi fost atât de frumoasă. Știm deja acel tip de frumusețe din artele plastice. Astfel, calitățile formale ale stilului, problematica principală a picturii, sunt în cel mai bun caz de o importanță secundară în fotografie, în vreme ce *subiectul* unei fotografii este mereu cel mai important factor. Premisa care normează toate utilizările fotografiei, anume faptul că fiecare fotografie este un fragment al lumii, ne spune că nu știm cum să reacționăm în fața unei fotografii (dacă imaginea este ambiguă vizual, văzută prea de aproape sau prea de la distanță), decât atunci când știm ce fragment de lume reprezintă. Ceea ce pare a fi o simplă coroniță — faimoasa fotografie a lui Harold Edgerton din 1936 — devine mult mai interesant în momentul în care aflăm că este lapte vărsându-se.

Fotografia este considerată un instrument de cunoaștere a lucrurilor. Când Thoreau afirma că „nu poți spune mai mult decât vezi”, considera de la sine înțeles faptul că privirea ocupă o poziție privilegiată între simțuri. Dar atunci când, la câteva generații depărtare, panseul lui Thoreau este citat de Paul Strand pentru a omagia fotografia, rezonanțele sale au un sens diferit. Aparatele foto nu au permis doar o mai mare înțelegere prin intermediul privirii (grație microfotografiei sau teledetecției). Au schimbat privirea însăși, prin susținerea privirii pentru privire. Thoreau încă trăia într-o lume dominată de mai multe simțuri, însă o lume în care observația începuse deja să dobândească un statut de datorie morală. El discuta despre o privire care nu era izolată de celelalte simțuri, despre privirea în context (contextul pe care el îl numea Natură), adică privirea atașată de o anumită premisă despre ceea ce el considera demn de privit. Când Strand



îl citează pe Thoreau, atitudinea sa față de complexul simțurilor este diferită: cultivarea didactică a percepției, independentă de noțiunile referitoare la ceea ce merită perceput, care animează toate mișcările moderne în artă.

Cea mai influentă versiune a acestei atitudini se găsește în pictură, artă pe care fotografia a invadat-o fără re-mușcări, din care a plagiat cu entuziasm încă de la început și alături de care coexistă în continuare într-o stare de rivalitate febrilă. Conform versiunii încetățenite, fotografia a uzurpat sarcina pictorului de a furniza imagini care să transcrie cu acuratețe realitatea. Pentru acest lucru, „pictorul ar trebui să fie profund recunoscător”, insistă Weston, care vede această uzurpare, precum mulți alți fotografi înaintea lui sau după el, ca pe o eliberare. Preluând sarcina reprezentării realiste până atunci monopolizate de pictură, fotografia i-a oferit picturii libertatea de a-și realiza marea sa vocație modernă: abstractul. Dar impactul fotografiei asupra picturii nu a fost atât de clar delimitat. Și aceasta pentru că, în momentul în care fotografia își făcea intrarea în scenă, pictura își începuse deja lunga sa repliere de la reprezentarea realistă — Turner s-a născut în 1775, Fox Talbot în 1800 —, iar teritoriul pe care fotografia l-a ocupat cu un succes atât de rapid și total ar fi fost oricum depopulat. (Instabilitatea realizărilor strict legate de reprezentare în pictura secolului al XIX-lea este cel mai elocvent demonstrată de soarta portretului, care devenea din ce în ce mai mult un discurs despre pictură în detrimentul celor care pozau și care, în cele din urmă, a încetat să-i mai intereseze pe cei mai ambițioși dintre pictori, cu unele excepții recente și notabile, precum Francis Bacon și Warhol, care împrumută copios elemente ale imagisticii fotografice.)

Celălalt aspect important al relației dintre pictură și fotografie, omis de relatările obișnuite, este că frontierele noului teritoriu dobândit de fotografie au început să se extindă imediat, deoarece unii fotografi au refuzat să



se limiteze la acele triumfuri ultra-realiste cu care pictorii nu se puteau lua la întrecere. Astfel, dintre cei doi inventatori ai fotografiei, Daguerre niciodată nu a conceput să treacă dincolo de raza de reprezentare a pictorului naturalist, în vreme ce Fox Talbot a sesizat imediat capacitatea aparatului de a izola forme care în mod normal scapă ochiului liber și pe care pictura nu le documentase niciodată. Treptat, fotografii s-au raliat în căutarea imaginilor mai abstracte, profesând un set de scrupule revendicate din respingerea mimeticului ca simplă descriere de către pictorii moderniști. Răzbunarea picturii, s-ar putea spune. Intenția declarată a multor fotografi profesioniști de a face altceva decât înregistrarea realității reprezintă cel mai clar semn al imensei contra-influențe pe care pictura a avut-o asupra fotografiei. Dar chiar dacă fotografii au ajuns să aibă aceleași atitudini față de valoarea inherentă a percepției exercitate de dragul percepției și relativa lipsă de importanță a subiectului care a dominat marea pictură mai bine de un secol, fotografia și pictura exprimă aceste atitudini în mod diferit. Căci ține de natura fotografiei să nu-și poată transcende complet subiectul, așa cum face o pictură. O fotografie nu poate transcende nici vizualul însuși, ceea ce reprezintă într-un oarecare sens scopul suprem al picturii moderne.

Versiunea atitudinii moderniste celei mai relevante pentru fotografie nu se regăsește în pictură, nici în felul în care aceasta era atunci (la momentul cuceririi, sau eliberării, de către fotografie) și cu siguranță nici așa cum este în prezent. Cu excepția unor fenomene izolate, precum super-realismul, un reviriment al foto-realismului care nu se mulțumește cu imitarea fotografiilor, ci țintește să demonstreze că pictura poate atinge o și mai mare iluzie a verosimilului, pictura este în mare guvernată de suspiciunea legată de ceea ce Duchamp numea superficiala retină. Etosul fotografiei, cel de a ne instrui (în formularea lui Moholy-Nagy) în materie de „privit intensiv”,



pare mai aproape de cel al poeziei moderne decât de cel al picturii. Pe măsură ce pictura a devenit din ce în ce mai conceptuală, poezia (începând cu Apollinaire, Eliot, Pound și William Carlos Williams) s-a definit ca fiind din ce în ce mai preocupată de vizual. („Niciun alt adevăr în afară de cel din lucruri”, după cum declara Williams.) Angajamentul poeziei față de concretețe și față de autonomia limbajului poetic este o paralelă la cel al fotografiei față de privirea pură. Ambele implică discontinuitate, forme dezarticulate și unitate compensatoare: smulgerea lucrurilor din contextul lor (pentru a le vedea într-un mod nou), reunirea lucrurilor prin elipsă, în conformitate cu cerințele imperioase, însă deseori arbitrare ale subiectivității.

În vreme ce majoritatea oamenilor care fotografiază nu fac decât să urmeze noțiunile despre frumos, profesioniștii ambițioși își propun de obicei să provoace aceste noțiuni. Moderniștii eroici precum Weston spun că aventura fotografului este elitistă, profetică, subversivă și revelatoare. Fotografii susțin că duc la îndeplinire sarcina lui Blake de a curăța simțurile, „dezvăluind celorlalți lumea vie din jurul lor”; în acest sens, Weston își descria munca astfel: „să le arăți ceea ce proprii lor ochi nevăzători au ratat.”

Deși Weston (ca și Strand) a declarat că este indiferent în fața întrebării dacă fotografia este artă, așteptările sale conțineau toate premisele romantice ale fotografului ca artist. După al doilea deceniu al secolului XX, unii fotografi și-au însușit cu încredere retorica artei de avangardă: înarmați cu aparate foto, duceau o dură bătălie cu sensibilitățile conformiste, ocupați să împlinească îndemnul lui Pound: „Să fie nou.” Fotografia, nu „pictura moale, fără curaj — spune Weston cu dispreț viril — este cel mai bine echipată pentru a forța în spiritul contemporan”. Între 1930 și 1932, jurnalul lui Weston, *Daybooks*, abundă în premoniții sentimentale despre schimbarea care avea să vină sau în declarații despre importanța terapiei prin șoc vizual pe



care fotografiile o administrau. „Ideile vechi se năruie din toate părțile, iar viziunea precisă și fără compromisuri a aparatului foto este, sau va fi din ce în ce mai mult, o forță mondială în reevaluarea vieții.”

Noțiunea lui Weston despre rolul fotografului are multe teme în comun cu vitalismul eroic al anilor 1920, popularizat de D.H. Lawrence: afirmarea vieții senzuale, furia la adresa ipocriziei sexuale burgheze, apărarea infatuată a egoismului în slujba vocației spirituale, comuniunea cu natura. (Weston numește fotografia „o cale a dezvoltării personale, o modalitate de a descoperi și de a se identifica cu toate manifestările formelor primare, cu natura, cu sursa”.) Dar, în vreme ce Lawrence dorea să repună în drepturi plăcerea senzorială ca întreg, fotograful, chiar și cel a cărui pasiune pare atât de mult extrasă din cea a lui Lawrence, insistă mai ales asupra importanței unui singur simț: văzul. Și, în ciuda aserțiunilor lui Weston, obiceiul de a privi fotografic, de a vedea realitatea ca pe o zonă a potențialelor fotografii, duce la înstrăinarea de natură mai degrabă decât la comuniunea cu ea.

Atunci când îi sunt examinate pretențiile, privirea fotografică se dovedește a fi mai ales practica unei priviri disociative, a unui obicei subiectiv consolidat de discrepanțele obiective dintre modalitățile în care aparatul și ochiul uman focalizează sau evaluează perspectiva. Aceste discrepanțe au fost deseori remarcate de public în perioada de început a fotografiei. Odată ce au început să gândească fotografic, oamenii au încetat să discute de distorsiunile fotografice, așa cum erau ele numite. (Acum, așa cum a arătat William Ivins Jr., vânează acele distorsiuni.) Astfel, unul dintre succesele perene ale fotografiei a fost strategia de a transforma ființele vii în lucruri, iar lucrurile în ființe vii. Ardeii pe care Weston i-a fotografiat în 1929 și 1930 sunt mai voluptuoși decât nudurile făcute de el. Atât nudurile, cât și ardeii sunt fotografiați pentru jocul formelor. Dar corpul este în mod caracteristic



reprezentat aplecat asupra lui însuși, cu extremitățile eliminate din cadru, cu o carnație atât de opacă cât o permit focalizarea și lumina normală, diminuându-i-se astfel senzualitatea și accentuându-i-se abstractizarea formei corpului. Ardeiul este văzut în prim-plan, însă în întregime, cu pielița strălucitoare sau unsă cu ulei, rezultatul fiind o descoperire a sugestiei erotice a unei forme în aparență neutră, o sporire a palpabilității sale.

Frumusețea formelor în fotografia științifică și industrială a fost cea care i-a uimit pe designerii Bauhaus și, într-adevăr, aparatul foto a înregistrat puține imagini mai interesante formal decât cele realizate de metalurgiști sau de cristalografi. Dar abordarea Bauhaus a fotografiei nu avea să devină dominantă. Nimeni nu mai consideră acum că frumusețea dezvăluită de fotografii ar fi întru-chipată de fotografia științifică. În tradiția fotografiei, frumusețea cere semnul unei decizii umane: faptul că *aceasta* ar face o fotografie să fie bună și că fotografia bună va funcționa ca un comentariu. S-a dovedit că e mai important să arăți forma elegantă a unui vas de toaletă, subiectul unei serii de imagini pe care Weston le-a făcut în Mexic, în 1925, decât magnitudinea poetică a unui fulg de zăpadă sau a unei fosile dintr-un cărbune.

Pentru Weston, frumusețea în sine era subversivă, ceea ce părea confirmat de faptul că existau persoane scandalizate de nudurile sale ambițioase. (În fapt, Weston a fost cel care a transformat fotografia de nud într-un domeniu respectabil, fiind urmat apoi de André Kertész și Bill Brandt.) Acum fotografii sunt mai degrabă tentați să sublinieze umanitatea banală a propriilor revelații. Deși ei nu au încetat să caute frumusețea, fotografia nu mai este considerată o creatoare, sub pecetea frumuseții, a unei descoperiri paranormale. Moderniștii ambițioși, precum Weston sau Cartier-Bresson, care văd în fotografie o cale absolut nouă de a vedea (precisă, inteligentă, chiar științifică), au fost contestați de fotografii generației ulterioare, precum



Robert Frank, care își doarec un ochi al aparatului care nu străpunge, ci este democratic în esență, care nu au pretenția că stabilesc noi standarde pentru privire. Aserțiunea lui Weston, conform căreia „fotografia a deschis obloanele către o viziune nouă”, pare tipică pentru speranțele supra-saturate ale modernismului în toate artele, în prima treime a secolului XX, speranțe care au fost abandonate de atunci până în prezent. Deși aparatul foto a produs o revoluție paranormală, aceasta nu s-a întâmplat în felul pozitiv și romantic imaginat de Weston.

Fotografia a decorticat învelitorile uscate ale vederii obișnuite, dar a creat și un alt model de a privi: deopotrivă intens și reținut, atent și detașat; fermecat de detaliul ne semnificativ, dependent de incongruență. Însă privirea fotografică trebuie periodic reînnoită prin șocuri noi, indiferent dacă e vorba de subiect sau de tehnică, astfel încât să producă impresia de încălcare a viziunii obișnuite. Căci, provocat de revelațiile fotografiilor, văzul tinde să se ajusteze fotografiilor. Viziunea avangardistă a lui Strand, din anii '20, și cea a lui Weston, de la sfârșitul anilor '20 și începutul anilor '30, au fost rapid asimilate. Studiile lor riguroase cu prim-planuri despre plante, cochilii, frunze, copaci încărcăți de vreme, alge, bucăți de lemn plutind în derivă pe ape, aripi de pelican, rădăcinile contorsionate ale chiparoșilor și mâinile deformate ale muncitorilor au devenit clișee ale unui fel fotografic de a privi. Ceea ce cu mult timp în urmă necesita un ochi foarte inteligent pentru a privi este acum vizibil pentru toată lumea. Îndrumat de fotografii, oricine este capabil să vadă ceea ce inițial constituia apanajul descrierilor literare, geografia corpului: de exemplu, fotografierea unei femei însărcinate, astfel încât trupul ei să arate ca un delușor, un delușor care să arate ca o femeie însărcinată.

Familiaritatea crescândă nu explică în totalitate de ce unele convenții ale frumuseții s-au consumat, în vreme ce altele se păstrează. Diminuarea este în egală măsură



morală și legată de percepție. Strand și Weston nu și-ar fi putut imagina că aceste noțiuni despre frumusețe vor deveni atât de banale, deși pare inevitabil, atunci când se insistă, așa cum a făcut Weston, pe idealul atât de anost al frumuseții ca perfecțiune. În vreme ce pictorul a încercat mereu, conform lui Weston, „să îmbunătățească natura, prin impunerea propriei viziuni”, fotograful „a dovedit că natura oferă un număr infinit de «compoziții perfecte», ordine pretutindeni”. În spatele atitudinii agresive de purism estetic a moderniştilor, era o acceptare uimitor de generoasă a lumii. Pentru Weston, care și-a petrecut cea mai mare parte a activității fotografice pe coasta Californiei, lângă Carmel, Waldenul anilor '20, a fost oarecum facil să găsească frumusețe și ordine, în vreme ce pentru Aaron Siskind, newyorkez, fotograf al generației de după Strand, care și-a început cariera cu fotografii arhitecturale și de gen ale orașenilor, provocarea a fost cum să creeze ordine. „Atunci când fac o fotografie — scria Siskind — îmi doresc să fie un obiect nou, complet și sieși suficient, a cărui premisă de bază este ordinea.” Pentru Cartier-Bresson, a face fotografii echivalează cu „găsirea unei structuri a lumii — să te bucuri de plăcerea pură a formei”, să arăți că „în tot acest haos, este ordine” (Deși ar fi imposibil să vorbești de perfecțiunea lumii fără să pari lingușitor). Dar etalarea perfecțiunii din lume era un demers prea sentimental, prea istoric ca noțiune pentru a putea veni în sprijinul fotografiei. Pare inevitabil ca Weston, care era dedicat abstractizării sau descoperirii formelor mai mult decât a fost vreodată Strand, să producă un număr mult mai mic de lucrări decât Strand. Astfel, Weston nu s-a simțit niciodată atras de fotografia ancorată în social și, cu excepția perioadei 1923-1927 petrecută în Mexic, disprețuia orașele. Strand, precum Cartier-Bresson, era atras de dezolarea pitorească și de distrugerile provocate de viața urbană. Dar chiar și de parte de natură, atât Strand, cât și Cartier-Bresson (l-am



putea cita aici și pe Walker Evans) au fotografiat cu aceeași acuratețe care detectează ordinea pretutindeni.

Viziunea lui Stieglitz, Strand și Weston, conform căreia fotografia trebuie să fie înainte de toate frumoasă (adică frumos compusă), pare acum lipsită de substanță, prea obtuză în fața adevărului dezordinii: chiar și optimismul la adresa științelor și a tehnologiei, pe care se baza viziunea fotografică a grupării Bauhaus, pare acum aproape riscantă. Imaginile lui Weston, oricât de admirabile, oricât de frumoase, au devenit mai puțin interesante pentru mulți, în vreme ce fotografiile făcute de fotografi primitivi de la jumătatea secolului al XIX-lea din Franța sau Anglia sau cele făcute de Atget sunt mai fascinante ca oricând. Părerea lui Weston despre Atget, cum că acesta „nu este un tehnician bun”, părere consemnată în *Daybooks*, reflectă pe deplin coerența dintre viziunea lui Weston și distanțarea sa de gustul contemporan. „Efectul de halou a distrus mult, iar corecția de culoare nu e bună”, notează Weston; „instinctul său pentru subiect era ascuțit, dar redarea slabă, construcția lui, de neiertat... astfel că ai impresia că a ratat ce era important”. Gustul contemporan îl critică pe Weston din cauza devoțiunii pentru pozitivul perfect, mai degrabă decât pe Atget și pe alți maeștri ai tradiției populare în fotografie. Tehnica imperfectă a ajuns să fie apreciată tocmai pentru că rupe ecuația calmă a Naturii și a Frumuseții. Natura a devenit mai degrabă un subiect pentru nostalgie și indignare decât un obiect al contemplării, așa cum o dovedește și distanța de gust care separă maiestuoasele peisaje ale lui Ansel Adams (cel mai cunoscut discipol al lui Weston) sau ultimul corpus important de fotografii în tradiția Bauhaus, *The Anatomy of Nature* (1965) de Andreas Feininger, și imagistica fotografică actuală a naturii pângărite.

Așa cum, privite retrospectiv, aceste idealuri formale ale frumuseții sunt legate de o anumită stare de spirit istorică — optimismul în ceea ce privea epoca modernă



(noua viziune, noua eră) —, declinul standardelor purității fotografice reprezentate de Weston și școala de la Bauhaus a acompaniat dezamăgirea morală a ultimelor decenii. În epoca istorică actuală, cea a deziluziei morale, noțiunea frumuseții eterne susținută de formalisti are din ce în ce mai puțin sens. Modele de frumusețe mai întunecată, care să includă și o componentă temporală, au căpătat proeminență, inspirând o reevaluare a fotografiei trecutului. Și într-o aparentă repulsie față de Frumos generațiile recente de fotografi preferă să arate dezordinea, să decanteze o întâmplare tulburătoare, decât să izoleze „o formă simplificată” (cum o numește Weston), eminamente reconfortantă. Dar în ciuda scopului declarat al fotografiei indiscrete, neregizate, deseori dure, de a descoperi adevărul și nu frumusețea, fotografia continuă să înfrumusețeze. Într-adevăr, cel mai îndelungat triumf al fotografiei l-a reprezentat capacitatea sa de a descoperi frumusețe în ceea ce este umil, insipid, decăzut. În cel mai rău caz, realul are un patos aparte. Iar acel patos este frumusețea. (Frumusețea săracilor, de exemplu.)

Fotografia faimoasă a lui Weston, în care este înfățișat unul dintre fiii săi pe care i-a iubit cu ardoare, „Torsul lui Neil”, din 1925, pare frumoasă datorită formei subiectului său, compoziției îndrăznețe și eclerajului subtil, frumusețe care este rezultatul îndemânării și al gustului. Fotografiile brute, luminate de bliț, executate de Jacob Riis între 1887 și 1890 par frumoase prin forța subiectului, locuitorii mahalalelor newyorkeze, siniștri, diformi, fără vârstă, și prin justetea încadrării lor „greșite”, alături de contrastele dure produse de lipsa controlului asupra valorilor tonale; o frumusețe care este rezultatul amatorismului sau al inadvertenței. Evaluarea fotografiilor este mereu condusă de aceste standarde estetice duble. Inițial evaluată după normele picturii, care presupun o alcătuire conștientă și eliminarea a ceea ce nu este esențial, realizările specifice privirii fotografice au fost până de curând considerate



identice cu lucrările aceluși număr relativ mic de fotografi care, prin gândire și efort, au reușit trecerea dincolo de natura mecanică a aparatului foto pentru a îndeplini standardele artei. Dar este clar acum că nu există niciun conflict inerent între folosirea mecanică sau naivă a aparatului foto și frumusețea formală de ordin elevat, că nu există nicio formă de fotografie în care această frumusețe nu ar putea fi prezentă: un instantaneu fără pretenții poate fi la fel de interesant vizual, la fel de elocvent, la fel de frumos precum cele mai elogierte fotografii artistice. Această democratizare a standardelor formale reprezintă contrapartea logică a democratizării noțiunii de frumusețe pe care o efectuează fotografia. Tradițional asociată cu modelele ideale (arta reprezentativă a Greciei clasice pune în valoare doar tinerețea, corpul în toată perfecțiunea sa), frumusețea a fost dezvăluită de fotografi ca existând pretutindeni. Pe lângă cei care se înfrumusețează ca să arate bine în fața aparatului de fotografiat, și celor neatractivi sau nevoiași li s-a distribuit tipul lor de frumusețe.

Pentru fotografi nu există, în ultimă instanță, nicio diferență, niciun avantaj estetic, între efortul de a înfrumuseța lumea și efectul contrar, de a smulge măștile. Chiar și acei fotografi care disprețuiau retușarea portretelor — un semn de onoare pentru portretiștii ambițioși începând cu Nadar — au avut tendința să-și protejeze cumva modelul de scrutarea prea dezvăluitoare a aparatului foto. Și una dintre sarcinile tipice ale fotografiilor de portret, menajând profesional chipurile celebre (precum cel a lui Garbo) care sunt cu adevărat ideale, o reprezintă căutarea fețelor „reale”, în general depistate printre anonimi, săraci, cei lipsiți de protecție socială, bătrâni sau nebuni, oameni indiferenți (sau fără puterea de a protesta) în fața agresiunii aparatului. Două portrete pe care Strand le-a făcut în 1916 victimelor urbane, „Femeia oarbă” și „Om”, sunt primele rezultate ale acestei căutări conduse în formula prim-planului. În cei mai grei ani ai crizei economice



din Germania, Helmar Lerski a alcătuit un întreg compendiu de fețe suferinde, publicat sub titlul *Köpfe des Alltags* (Fețe de zi cu zi), în 1931. Modelele plătite pentru ceea ce Lerski a numit „studiile obiective de personalitate”, cu expunerea fără menajamente a porilor supradimensionați, a ridurilor, a petelor de piele, erau servitori rămași fără serviciu procurați printr-o agenție de ocupare a forței de muncă, cerșetori, măturători de stradă, vânzători sau spălătorese.

Aparatul poate fi mărinimos, dar, în același timp, este un expert în cruzime. Dar cruzimea sa produce doar un alt gen de frumusețe, în conformitate cu preferințele suprarealiste care guvernează gustul fotografic. Astfel, în vreme ce fotografia de modă este bazată pe principiul că ceva poate fi mai frumos într-o fotografie decât în realitate, nu este deloc surprinzător că unii fotografi care activează în modă sunt atrași de ceea ce nu este fotogenic. Între fotografia de modă a lui Avedon, flatantă, și lucrările în care el joacă rolul Celui Care Refuză Să Fleteze — de exemplu, portretele elegante, nemiloase pe care le-a făcut tatălui său muribund în 1972 — există o complementaritate perfectă. Funcția tradițională a portretului pictat, de a înfrumuseța sau idealiza subiectul, rămâne scopul fotografiei cotidiene și comerciale, cu o carieră mult mai limitată în cadrul fotografiei ca artă. În general, autenticitatea a cules laurii acestui demers<sup>1</sup>.

Ca vehicul al unei anumite reacții împotriva frumosului convențional, fotografia a servit la extinderea noțiunii despre ceea ce este plăcut, din punct de vedere estetic. Uneori, această reacție are loc în numele adevărului. Alteori, se desfășoară în numele sofisticării și al minciunilor agreeabile: astfel, fotografia de modă a pus la punct, timp de mai bine de un deceniu, un repertoriu de gesturi paroxiste care demonstrează influența de neconfundat a suprarealismului.

<sup>1</sup> În original: „the honors have gone to the Cordelias” (n.t.).



(„Frumusețea va fi *convulsivă* — după cum scria Breton — sau nu va fi deloc“.) Chiar și cel mai empatic jurnalism este presat să satisfacă simultan două așteptări: cea rezultată din felul nostru preponderent suprarealist de a privi toate fotografiile și cea creată din convingerea noastră că unele fotografii oferă informații importante și reale despre lume. Fotografiile pe care W. Eugene Smith le-a făcut la sfârșitul anilor '60 în satul pescăresc japonez Minamata, ai cărui locuitori erau schilozi sau muribunzi din cauza otrăvirii cu mercur, ne emoționează pentru că reprezintă un document al suferinței care ne trezește indignarea. Și ne distanțează, pentru că sunt fotografii superbe ale Agoniei, conformându-se standardelor suprarealiste de frumusețe. Fotografia lui Smith în care înfățișează o tânără murind în spasme în brațele mamei sale reprezintă o Pietă pentru lumea victimelor epidemiilor pe care Artaud le invocă cu titlu de adevărat subiect al dramaturgiei moderne; într-adevăr, întreaga serie de fotografii reprezintă imagini posibile pentru Teatrul Cruzimii al lui Artaud.

Deoarece fiecare fotografie este doar un fragment, greutatea sa morală și emoțională depinde de locul în care este plasată. O fotografie se schimbă în funcție de contextul în care este văzută: astfel, fotografiile de la Minamata ale lui Smith vor apărea diferit la dimensiunea unei foi de contact, într-o galerie, la o demonstrație politică, într-un dosar de poliție, într-o revistă de fotografie, într-o revistă de interes general, într-un album, pe peretele unei sufragerii. Fiecare situație sugerează o folosire diferită a fotografiilor, dar niciuna nu poate cuprinde în întregime semnificația lor. Afirmția lui Witgenstein referitoare la cuvinte — sensul *este* utilizarea — este valabilă și pentru fotografie. Și astfel, prezența și proliferarea tuturor fotografiilor contribuie la eroziunea înseși noțiunii de sens, la acea parcelare a adevărului în adevăruri relative, care este considerată o stare firească în conștiința modernă liberală.



Fotografii implicați social pleacă de la premisa că ceea ce fac poate transmite un soi de înțeles constant, că lucrările lor pot revela adevărul. Dar, în parte pentru că fotografia este întotdeauna un obiect într-un context, acest înțeles este condamnat să se rarefieze; adică, acest context care modelează orice utilizare — mai ales politică — pe care o poate avea este inevitabil urmat de contexte în care astfel de utilizări sunt slăbite și devin din ce în ce mai lipsite de relevanță. Una dintre caracteristicile centrale ale fotografiei este procesul prin care utilizările originale sunt modificate și în cele din urmă înlocuite de altele, îndeosebi de discursul artei în care orice fotografie poate fi asimilată. Și fiind ele însele imagini, unele fotografii ne trimit de la bun început la alte imagini sau la realitate. Fotografia pe care autoritățile boliviene au pus-o la dispoziția presei mondiale în octombrie 1967, cu trupul neînsuflețit al lui Che Guevara, întins pe o targă așezată pe o cadă din ciment, înconjurat de un colonel bolivian, de un agent al serviciilor de informații americane și de câțiva jurnaliști și soldați, nu numai că rezuma crudele realități din istoria Americii Latine contemporane, dar avea și asemănări întâmplătoare, așa cum a observat John Berger, cu pictura lui Mantegna, „Cristos mort”, și cu „Lecția de anatomie a Profesorului Tulp”, a lui Rembrandt. Ceea ce este convingător în cazul acestei fotografii derivă și din ceea ce are în comun cu aceste picturi, compozițional vorbind. Într-adevăr, în cazul unei fotografii memorabile, crește potențialul de a fi depolitizată, de a deveni o imagine atemporală.

Cele mai bune scrieri despre fotografie aparțin moralistilor, marxiști sau aspiranți la acest statut, îndrăgostiți de fotografie, dar tulburați de felul în care fotografia înfrumusețează inexorabil. După cum observa Walter Benjamin în 1934, într-un discurs de la Paris, la Institutul pentru Studiul Fascismului, aparatul foto este acum incapabil să fotografieze o magherniță sau o grămadă de



gunoaie fără să le transfigureze. Ca să nu spun un baraj sau o fabrică de cabluri electrice: în fața acestora, fotografia nu poate să rostească decât: „Ce frumos.”... A reușit să transforme într-un obiect de admirație chiar și sărăcia abjectă, printr-o perfectă manipulare tehnică, elegantă.

Moraliștii care iubesc fotografiile speră întotdeauna că imaginea va fi salvată de cuvinte. (Abordare opusă celei de curator muzeal, care, pentru a transforma lucrările unui fotojurnalist în artă, expune fotografiile fără descrierile originale). Astfel, Benjamin a considerat că descrierea corectă alăturată fotografiei ar putea „s-o salveze de ravagiile modei și să-i confere o valoare utilitară revoluționară”. Astfel, el i-a îndemnat pe scriitori să facă fotografii, să arate calea.

Scriitorii implicați social n-au îmbrățișat aparatul foto, dar sunt deseori angajați sau chiar se oferă voluntari pentru a clarifica adevărul despre care fotografiile stau mărturie, așa cum a făcut James Agee prin textele pe care le-a scris pentru a însoți fotografiile lui Walker Evans din albumul *Let Us Now Praise Famous Men* sau John Berger în eseul său despre fotografia cu Che Guevara mort, acest eseu fiind de fapt o descriere extinsă, care încearcă să consolideze asocierile politice și semnificațiile morale ale unei fotografii pe care Berger a considerat-o prea satisfăcătoare din punct de vedere estetic, prea sugestivă iconografic vorbind. Filmul de scurt metraj făcut de Godard și Gorin, *A Letter to Jane* (1972), atinge nivelul unei adevărate contra-descrieri a unei fotografii, fiind o critică mușcătoare a unei fotografii cu Jane Fonda, făcută în timpul unei vizite în Vietnamul de Nord. (Filmul este totodată și o lecție despre cum se poate citi o fotografie, cum se descifrează natura non-inocentă a încadrării, unghiului, clarității unei fotografii). Ceea ce fotografia intenționa să transmită, înfățișând-o pe Fonda ascultând cu o expresie de suferință și compasiune relatarea unui



vietnamez anonim despre ravagiile bombardamentelor americane, atunci când a fost publicată în revista franțuzească *L'Express*, inversează, din anumite puncte de vedere, sensul pe care îl avea pentru nord-vietnamez, el fiind cel care a dat-o publicității. Dar și mai important decât felul în care fotografia a fost modificată de noul său context este faptul că valoarea sa revoluționară pentru nord-vietnamez a fost sabotată prin ceea ce *L'Express* a folosit ca descriere explicativă. „Această fotografie, ca orice altă fotografie — subliniază Godard și Gorin — este mută fizic. Vorbește prin gura textului scris dedesubt.” În fapt, cuvintele vorbesc mai tare decât imaginile. Descrierile tind într-adevăr să domine evidența furnizată de ochii noștri; dar nicio descriere nu poate restricționa pentru totdeauna sensul unei imagini.

Ceea ce moraliștii cer de la o fotografie este ca aceasta să facă ceea ce nicio fotografie nu poate face: să vorbească. Descrierea este vocea lipsă și se așteaptă de la ea să rostească adevărul. Dar chiar și o descriere în întregime corectă este o interpretare, o interpretare în mod necesar limitativă a fotografiei de care este atașată. Iar descrierea poate fi atât de ușor desprinsă de fotografie. Nu poate împiedica ca vreo dezbatere sau o cauză morală pentru care o fotografie (sau un set de fotografii) a fost creată să nu fie subminată de multiplele sensuri pe care fiecare fotografie le încorporează, sau să nu fie calificată prin intermediul mentalității pragmatice specifice fotografierii colecționării, sau prin intermediul relației estetice cu subiectele pe care toate fotografiile inevitabil le propun. Chiar și acele fotografii care evocă atât de dureros anumite momente istorice ne conferă posesiunea imaginară a subiectelor lor îmbrăcate în haina unei eternități speciale: frumosul. Fotografia lui Che Guevara este în cele din urmă... frumoasă, așa cum a fost și omul respectiv. Așa cum sunt și oamenii din Minamata. Așa cum este și micul băiat evreu fotografiat în 1943, în timpul unui raid din



ghetoul din Varșovia, cu brațele ridicate, solemn în teroarea sa, a cărei fotografie, eroina tăcută din *Persona* lui Bergman a adus-o cu ea în spitalul de boli mentale, pentru a medita asupra ei, ca un foto-suvenir al esenței tragediei.

Într-o societate de consum, chiar și cele mai bine intenționate sau corecte descrieri ale lucrărilor realizate de fotografi sunt o căutare a frumuseții. Compoziția admirabilă și perspectiva elegantă a fotografiilor făcute de Lewis Hine copiilor exploatați la începutul secolului XX în morile și minele americane depășesc cu ușurință relevanța subiectului lor. Locuitorii protejați ai clasei de mijloc din anumite regiuni ale lumii, acele regiuni în care sunt făcute și consumate majoritatea fotografiilor, învață despre ororile lumii îndeosebi prin intermediul aparatului de fotografiat: fotografiile pot și chiar provoacă neliniște. Dar tendința estetizantă a fotografiei face ca mediul prin care ea comunică neliniștea să fie același care o și neutralizează totodată. Aparatele foto miniaturizează experiența, transformă istoria într-un spectacol. Generând simpatie, fotografiile o elimină totodată, creează distanță față de emoții. Realismul fotografiei dă naștere unei confuzii despre real, o confuzie care este atât un analgezic moral (pe termen lung), cât și un stimulator senzorial (pe termen scurt și lung, deopotrivă). Așadar, ne curăță ochii. Aceasta este viziunea proaspătă de care vorbește toată lumea.

Indiferent de pretențiile morale făcute în numele fotografiei, efectul său principal este să convertească lumea într-un magazin sau într-un muzeu fără ziduri în care fiecare subiect este degradat până la statutul de articol de consum, promovat ca obiect de apreciere estetică. Prin aparatul foto, oamenii devin clienți sau turiști ai realității sau *Réalités*, așa cum sugerează numele revistei franțuzești, căci realitatea este înțeleasă ca plural, fascinantă și la îndemână. Aducând exoticul mai aproape, transformând familiarul și confortul în exotic, fotografiile fac ca lumea



întreagă să fie disponibilă ca obiect de evaluare. Pentru fotografii care nu se limitează la proiectarea propriilor obsesii, există momente extraordinare, subiecte frumoase pretutindeni. Cele mai eterogene subiecte sunt aduse laolaltă în cadrul unității fictive oferite de ideologia umanismului. Astfel, în opinia unui critic, măreția imaginilor lui Paul Strand din ultima perioadă a vieții — când s-a depărtat de strălucitele descoperiri ale ochiului abstract, apropiindu-se de sarcinile turistice, de inventarierea lumii prin fotografie — constau în faptul că „oamenii lui, fie că este vorba de cerșetorul din Bowery, zilierul mexican, fermierul din New England, țăranul italian, de meșteșugarul francez, de pescarul breton sau din insulele Hebride, de felahinul egiptean, de prostul satului sau de marele Picasso, toți stau sub semnul aceleiași calități eroice: umanitatea”. Ce este această umanitate? Este calitatea pe care lucrurile o au în comun atunci când sunt văzute ca fotografii.

Dorința de a face fotografii este, în esență, una care nu operează diferențe, pentru că practica fotografiei este echivalată acum cu ideea că tot ce există în lume poate fi făcut să pară interesant cu ajutorul aparatului foto. Dar această calitate de a fi interesant, ca cea a umanității care se manifestă, este una goală. Achiziționarea fotografică a lumii cu producția ei nelimitată de observații asupra realității face ca totul să aibă o structură omoloagă. Fotografia nu este mai puțin reductionistă când este jurnalistică, decât atunci când dezvăluie forme frumoase. Dezvăluind reitatea ființelor umane și umanitatea lucrurilor, fotografia transformă realitatea într-o tautologie. Când Cartier-Bresson a mers în China, a arătat că există oameni în China și că ei sunt chinezi.

Fotografiile sunt deseori invocate ca ajutor pentru înțelegere și toleranță. În jargonul umanist, cea mai înaltă vocație a fotografiei este explicarea omului pentru om. Dar fotografiile nu explică: ele recunosc. Robert Frank era



doar onest când declara că „pentru a produce un document contemporan autentic, impactul vizual ar trebui să fie în așa fel încât voința să anuleze explicația”. Dacă fotografiile sunt mesaje, mesajul este simultan transparent și misterios. „O fotografie este un secret despre un secret”, așa cum observa Arbus. „Cu cât îți spune mai mult, cu atât știi mai puțin”. În ciuda iluziei că ar furniza înțelegere, ceea ce aduce cu adevărat privirea prin intermediul fotografiei este o relație de achiziție cu lumea, care hrănește conștientizarea estetică și care promovează detașarea emoțională.

Forța fotografiei rezidă în faptul că se păstrează deschisă scrutării momentelor pe care scurgerea normală a timpului le înlocuiește foarte repede. Această înghețare a timpului, staza insolentă și tristă a fiecărei fotografii, a produs canoane noi și mult mai cuprinzătoare ale frumuseții. Dar adevărurile care pot fi revelate într-un moment distinct, oricât de semnificative sau decisive, au o relație foarte îngustă cu nevoile înțelegerii. În ciuda a ceea ce sugerează pretențiile umaniste ale fotografiei, capacitatea aparatului foto de a transforma realitatea în ceva frumos derivă din slăbiciunea sa relativă, ca mijloc de a comunica adevărul. Motivul pentru care umanismul a devenit ideologia dominantă a ambițioșilor fotografi profesioniști, înlocuind justificările formaliste ale aventurii lor în căutarea frumuseții, constă în mascarea confuziei despre adevăr și frumusețe pe care se fundamentează întregul demers fotografic.



## Cuprins

În Peștera lui Platon. . . . .	9
America sumbră din fotografii. . . . .	33
Obiectele melancoliei . . . . .	57
Eroismul viziunii . . . . .	91
Evangeliiile fotografice . . . . .	121
Lumea-imagine . . . . .	157
O scurtă antologie de citate (omagiu lui W.B.) . . . . .	187
<i>Procesul pozelor</i> de Erwin Kessler . . . . .	213





**VELLANT**

**Editura Vellant**

**Splaiul Independenței 319**

**București, Sector 6**

**tel/fax (004) 021 211 77 41**

**(004) 021 211 77 56**

---

**[www.vellant.ro](http://www.vellant.ro)**



Născută în Manhattan (16 ianuarie 1933), unul dintre cei mai influenți critici culturali ai Americii moderne, Susan Sontag este o provocare pentru orice biograf. Contribuțiile sale în literatură, filozofie, regie, și activism politic, deși adesea controversate, constituie repere solide în argumentarea libertății de expresie.

Lucrările sale publicate, traduse în 32 de limbi, includ patru romane – *The Benefactor*, *Death Kit*, *The Volcano Lover* și *In America* – un volum de nuvele, *I Etcetera*, o serie de piese de teatru, printre care *Alice in Bed* și *Lady from the Sea*, și colecțiile de eseuri *Against Interpretation*, *Illness as Metaphor and AIDS and its Metaphors*, *Where the Stress Falls*, *Regarding the Pain of Others* (Privind la suferința celuilalt, Humanitas, 2011), *At the Same Time* și prezenta *Despre fotografie*.

Printre numeroasele onoruri primite de Susan Sontag se numără *Peace Prize* oferit de German Book Trade (2003), premiul *Prince of Asturias* (2003), *Jerusalem Prize* (2001), premiul *National Book Award* pentru *In America* (2000) și *The National Book Critics Circle Award* pentru *Despre fotografie* (1978). În 1992 a primit *The Malaparte Prize* în Italia și în 1999 a fost numită de guvernul francez *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres*.



Susan Sontag în era *selfie*: ce poate fi mai relevant? Publicată în 1977 și premiată cu râvnitul *The National Book Critics Circle Award*, *Despre fotografie* rămîne cea mai pertinentă și percutantă formulare a problemelor, a dilemelor și antinomiilor fotografiei. Fotografia de presă, documentară, de știință, de artă, autoportretul, fotografia de familie, de război sau fotografia pornografică, fotografia utilitară sau cea angajată social, toate tipurile și provocările inerente (tehnice, etice, istorice, filozofice) sînt abordate și iluminate doar prin cuvinte, prin formule aforistice eclatante, în care spiritul jurnalistic și filozofia se împletesc admirabil într-un foto-reportaj pur teoretic despre fotografie.

Erwin Kessler

www.vellant.ro



9 789731 984162